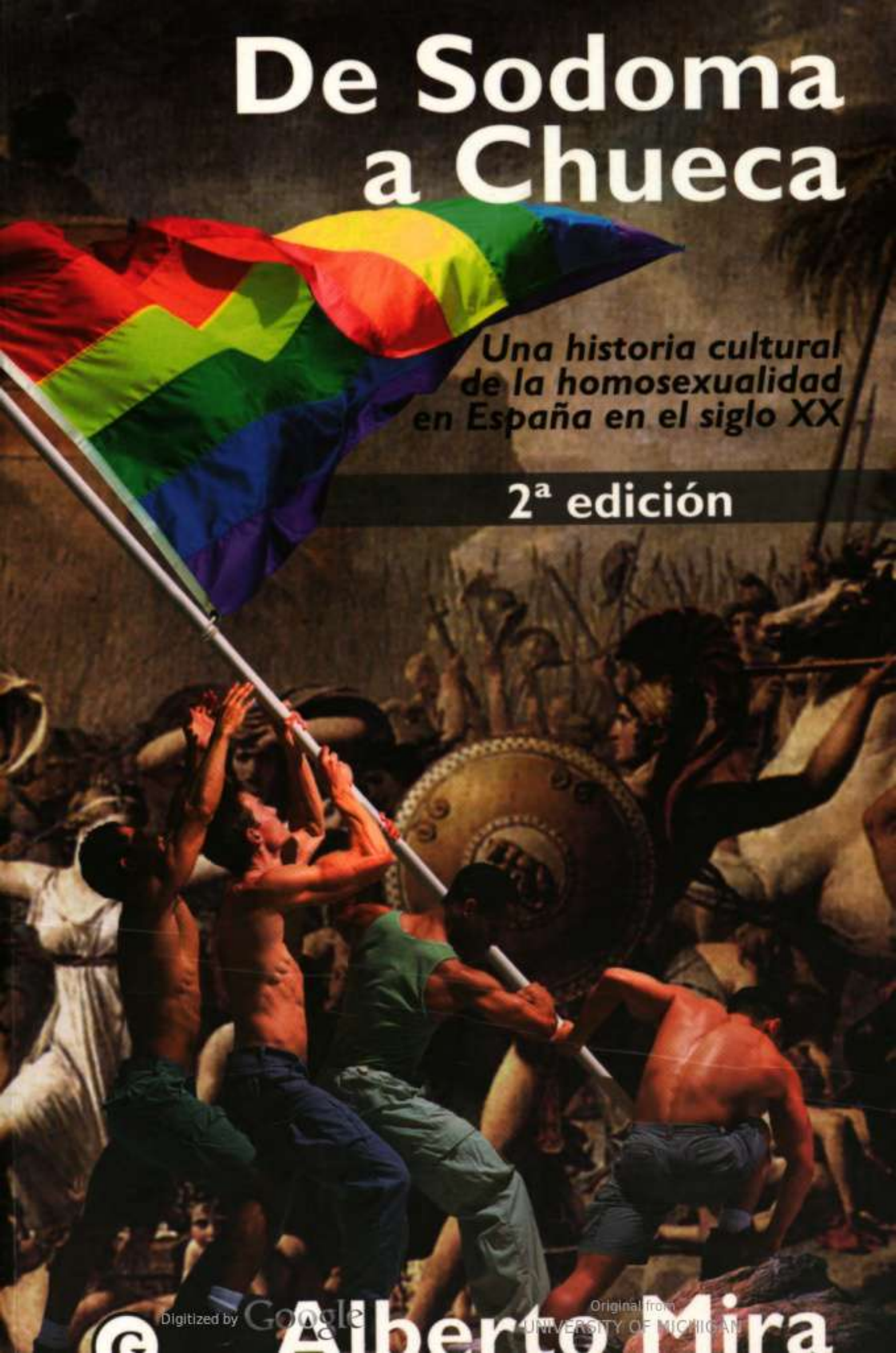
De Sodoma a Chueca

Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX

2ª edición



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

© Alberto Mira

Alberto Mira (Alzira, 1965) es profesor universitario y escritor. En la actualidad es profesor en la Oxford Brookes University. Ha trabajado para diversas universidades de España y el Reino Unido, especialmente en la Universidad de Oxford, y en 1997 obtuvo la beca Reina Sofía (Exeter College). Su libro *Para entendernos*, publicado en 1999, es un diccionario de cultura homosexual que recoge diversos aspectos históricos y culturales de las construcciones de la homosexualidad. Además, ha publicado diversos artículos sobre cuestiones de identidad y cultura homosexual en diversas revistas académicas en Gran Bretaña y los Estados Unidos. En la actualidad prepara una aproximación histórica al cine español que publicará la editorial Wallflower Press, así como introducciones a la obra de Terenci Moix y Tennessee Williams. Es también autor de *De silencios y espejos*, un volumen sobre el teatro español bajo el franquismo. Ha publicado asimismo artículos de teoría de la traducción (sobre canon y traducción, traducción teatral y traducción y género), en diversas revistas académicas, además de diversas traducciones tanto de ensayo como de textos literarios. En particular destacan sus ediciones de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee, y *La importancia de llamarse Ernesto*/*El abanico de Lady Windermere*, de Oscar Wilde, ambas para la editorial Cátedra. En la actualidad vive entre Londres y Barcelona.

alberto_mira@yahoo.co.uk

Y OF MICHIGAN
TY OF MICHIGAN
1817
BRARIES.
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

De Sodoma a Chueca

Una Historia cultural de
la homosexualidad en España
en el siglo XX

Alberto Mira

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Este trabajo ha sido posible gracias a una beca de la Arts & Humanities Research Board de Gran Bretaña.

Primera edición: 2004
Segunda edición: 2007

©Alberto Mira, 2004

©Editorial EGALES, S.L. 2004
Cervantes, 2. 08002 Barcelona. Tel.: 93 412 52 61
Hortaleza, 64. 28004 Madrid. Tel.: 91 522 55 99
www.editorialegales.com

ISBN: 84-95346-65-6
Depósito legal: M-5415-2007

©Fotografías de portada: *The Sabine Women* 1796-1799 / Jacques-Louis David
Ed Freeman / www.edfreeman.com

Diseño gráfico de cubierta y maquetación: Cristihan González

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

A mis mentores

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. LA LARGA SOMBRA DE OSCAR WILDE: DECADENTISMO Y EL NACIMIENTO DE LAS CULTURAS HOMOSEXUALES EN ESPAÑA (1910-1928)

INTRODUCCIÓN 35

1. MÉDICOS, CRIMINÓLOGOS, JUECES Y FILÓSOFOS: LA CREACIÓN DE UN ESTEREOTIPO 38
   1.1 LOS MÉDICOS: POSITIVISMO Y EL NACIMIENTO DEL HOMOSEXUAL COMO CATEGORÍA CIENTÍFICA 38
      El positivismo y las nuevas taxonomías 38
      El homosexual como personaje: la invención de un blanco de tiro ..41
      Indeterminación 44
   1.2 CRIMINALIDAD. EL HOMOSEXUAL COMO OBJETO DE ATENCIÓN CIENTÍFICA 46
      La mirada del legislador 46
      Congénitos y adquiridos 49
   1.3 UNA TEORÍA DE LA SOCIEDAD: DEGENERACIÓN 51
      Decadencia y degeneración 51
      La homosexualidad como enfermedad social 54
   1.4 ...Y LOS SILENCIADOS: LOS HOMOSEXUALES FRENTE AL ESTEREOTIPO 57
      Tres actitudes frente a un estereotipo 57
      Voces ignoradas 58
      Del estereotipo a la subcultura 62

2. EL ESPECTÁCULO DEL ARMARIO Y REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A PRINCIPIOS DE SIGLO 63
   2.1 UNA BATALLA QUE NO PUEDE GANARSE: RETÓRICA DE LA INJURIA 65
      Injuria 65
      Homofobia y habitus 67
      Actitudes frente a la injuria: Juan Ramón y Benavente 69

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Retórica de la injuria homófoba en *La novela de un literato* de Rafael Cansinos Assens 72
La homofobia como arma arrojadiza contra el clero y la aristocracia 77
2.2 HOMOSEXUALIDAD Y MODERNIDAD: EL HOMOSEXUAL COMO FANTASÍA PARANOICA 79
La ola verde 79
La amenaza rosa: signos de una paranoia 82
Una "moda" cuestionable: homofobia e intelectualidad 86
Homofobia y crítica antimodernista 88
El estereotipo como degenerado en la narrativa naturalista 91

3. DE LA HÉLADE A SODOMA. ESPACIOS PARA LA RESISTENCIA 95
3.1 ECOS DE LA HÉLADE: SODOMA SUBLIMADA 100
La arcadia bajo asedio 100
Efebofilia en Marqués de Campo, Nin Frías y Benavente 103
3.2 LA DECADENCIA COMO ESTILO: DANDIS Y MODERNISTAS 107
Modernismo: delimitaciones y debates 107
Modernismo y género 109
Ciudadanos de Sodoma: malditismo y descubrimiento del placer ..113
Malditismo y sus contextos 116
Orientalismo 117
Dandismo 120
Un ejemplo de homoerotismo decadentista: *Pasión y muerte del cura Deusto* 122
3.3 ANTONIO DE HOYOS Y LA EXPRESIÓN DE LA EXPERIENCIA HOMOSEXUAL 128
El hombre y el espectáculo 128
Hoyos el dandi 130
Recepción crítica de Hoyos 133
Un Marqués en Sodoma 135
Ironía y guiño camp: *El martirio de San Sebastián* 137

4. PRIMERAS PLUMAS: LOS INICIOS DE LA TRADICIÓN CAMP ..142
4.1 CAMP: LA CULTURA DEL GUIÑO 145
Contextos de lo camp 145
Camp y teatralización 147
Hacia una retórica de lo camp: Gil de Biedma y la pluma 148
La pluma activa: camp y política homosexual 151
Expresión camp en la cultura del cuplé 152

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

4.2 LA OTRA (MÁS)CARA DE OSCAR WILDE: ÁLVARO RETANA Y LA PERFORMANCE CAMP 155
Álvaro Retana: primera vedette de la cultura homosexual en España 155
Rico y famoso: un escritor transido de modernidad 157
Juegos de armario 159
Biografías noveladas 163
La larga decadencia 166
Dios los cría y "ellas" se juntan: *Las locas de postín* 167
A Sodoma en tren botijo: la novela camp 169
Testamento de un precursor 174

II. CORYDON CONTRA LOS JUECES: LA APARICIÓN DEL MODELO HOMÓFILO (1928-1939)

INTRODUCCIÓN 177
1. EVOLUCIÓN DEL ESTEREOTIPO: HOMOFOBIA LIBERAL Y HOMOFOBIA REACCIONARIA 178
1.1 DISCURSO LEGAL: LA LEY DE 1928 Y EL CONCEPTO DE "PELIGROSIDAD" EN LA LEGISLACIÓN REPUBLICANA 178
Legislación y homofobia en España 178
Rearme homofóbico: el endurecimiento de 1928 y sus defensores 181
Jiménez de Asúa y el código republicano: el concepto de "estado peligroso" 184
1.2 NUEVAS ACTITUDES MÉDICAS: DE MARAÑÓN A FREUD 186
Minorización y liberalismo 186
Sexo para las masas: popularización de la ciencia sexológica 189
El papel de Gregorio Marañón 190
Psicoanálisis: ocasiones perdidas 193
1.3 LA NOVELA COMO CASO CLÍNICO: EL ÁNGEL DE SODOMA Y LA ANTORCHA APAGADA 195
Recepción de *El ángel de Sodoma* 195
Triste degenerado: José Maria y el ideal homosexual 198
La antorcha apagada 200
Sortilegio, de Gregorio a Martínez Sierra 201
1.4 "EL HOMOSEXUAL" EN LA ARENA POLÍTICA 203
Sexualidad y el espectro político 203
Socialistas y anarquistas: sexualidad y la izquierda 205
Nuevas manifestaciones de la injuria: Azaña y José Antonio 207

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2. CORYDON, EL MODELO HOMÓFILO Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA 208
2.1 GIDE Y LA TRADICIÓN HOMÓFILA 208
Una voz para los homosexuales 208
Publicación de Corydon 210
Estructura y contenido 211
La retórica de los «dos tipo» de homosexuales. Sus consecuencias ..212
2.2 RESPUESTAS A CORYDON EN ESPAÑA 216
Contra Gide: Emilio Donato 216
Homosexualismo creador 219
2.3 EL MODELO HOMÓFILO: CARACTERIZACIÓN 221
Superación del malditismo 221
Evolución del modelo homófilo 222
El homosexual como héroe 223

3. LA GENERACIÓN DEL 27 225
3.1 LO PRIVADO Y LO PÚBLICO: DE LA ACEPTACIÓN A LA EXPERIENCIA DE LA INJURIA 226
Reconocerse en la cultura: experiencia homosexual y tradición escrita 226
La angustia de ser el único: Lorca y el miedo a la soledad 231
Buscarse en el otro: experiencia amorosa y aceptación de la homosexualidad 232
Socializar: reconocerse en el grupo 236
De la vida de los epénticos: códigos y hábitos 237
Compartir el armario: en la frontera entre lo público y lo privado ..239
Frente a la sociedad: el alcance de la homofobia 240
El texto como frontera del armario 245
3.2 HACIA UNA ANATOMÍA DE LA HOMOFOBIA: LA CRÍTICA Y LA HOMOSEXUALIDAD DE LOS POETAS DEL 27 247
Habitus homófobo en la crítica 247
Invisibilización 250
Universalización 252
Psicologismo 253
Heterosexualización 256
Contra la crítica gay 258
3.3 EL LARGO CAMINO PARA SALIR DEL ARMARIO: FEDERICO GARCÍA LORCA 262
Desde el armario: homoerotismo en Lorca 262
Representación y experiencia en la *Oda a Walt Whitman* 267
El público o la teatralización de la personalidad 269

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3.4 DESDE LA HOMOSEXUALIDAD: POSICIONAMIENTO TEXTUAL EN LUIS CERNUDA 276
Cernuda y la tradición homosexual 276
Amor y expresión 279
Gide y el posicionamiento homosexual 280
Identidad y voz 283

III. TRAIDORES A DIOS, A LA PATRIA Y A LA HOMBRÍA: REPRESIÓN, SUBLIMACIÓN Y EXPRESIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE EL FRANQUISMO (1936-1975)

INTRODUCCIÓN 287

1. REPRESIÓN 291
1.1 VIOLENCIA SIMBÓLICA: HOMOFOBIA COMO EXPERIENCIA COTIDIANA 291
El heterosexismo como coacción 291
Potencialidades frustradas: aniquilación de una generación ..294
Represión policial 297
La Iglesia y los psiquiatras 300
Prácticas ocultas 302
Interiorización de la homofobia 304
Marginalidad urbana 309
Un rasgo de paranoia: homosexuales y delito 311
Contexto internacional 316
Censura 318
1.2 LEGISLACIÓN 320
Reforzar la homofobia: la enmienda de 1954 320
Escándalo público 323
Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social 324
2. SUBLIMACIÓN 328
2.1 CAMARADERÍA 331
Homoeortismo y fuerzas armadas 331
Harka: La fascinación de lo exótico 334
A mi la legión: Amor y amistad 336
2.2 CAMP Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL DURANTE EL FRANQUISMO ..338
Terenci Moix y la genealogía de la mirada camp durante el franquismo ..338
La copla, o la vida secreta de las emociones 343

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2.3 CASI HOMOSEXUALES: REPRESENTACIÓN EN *DIFERENTE* Y EL *MISÁNTROPO* 349
Visto y no visto: *Diferente* 349
Homoerotismo y el superhombre: *El misántropo* 353
3. EXPRESIÓN. SODOMITAS, MODERNOS Y OTROS BICHOS RAROS 355
3.1 MÁS ALLÁ DE LA EXPERIENCIA: REFLEJOS DE UNA PARANOIA 355
Nuevas manifestaciones de la paranoia antimoderna 355
Sodomitas: el homosexual como enemigo del Estado 357
El depravado anhela la muerte: *la máscara de carne* 360
No desearás al vecino del quinto: el mariquita y el cine aperturista ..365
Otras representaciones del estereotipo homosexual en la alta cultura 370
3.2 ALTERNATIVAS AL ESTEREOTIPO: EXPERIENCIA HOMOSEXUAL DURANTE EL FRANQUISMO 375
Corregir el estereotipo: *Un amor fora ciutat* 375
Un tratado homófilo: *Heraclés* 379
El dia que murió Marilyn o la ficcionalización de la experiencia homosexual 383
3.3 LA MARGINALIDAD COMO VOCACIÓN: JUAN GOYTISOLO, GENET Y LA EVOLUCIÓN DEL MODELO MALDITISTA 388
Actitudes frente a la marginalidad 388
Deseo y tradición 391
Genet y la tradición malditista 393
Genet y Goytisolo 397
Nuevos símbolos: politización de la marginalidad sexual 400
El homosexual como esperanza de futuro: *El cordero carnívoro* ..402
Más allá del modelo malditista 404
3.4 VISIBILIDAD 405
Los alegres muchachos de Atzavara: Progresismo y cambio social ..405
Los homosexuales entre el público: *Los chicos de la banda* 408

IV. HOMOSEXUALES EN TRANSICIÓN (1975-1983)

INTRODUCCIÓN 415

1. NUEVOS TIEMPOS, VIEJOS ESTEREOTIPOS: EL HOMOSEXUAL EN LA REPRESENTACIÓN HETEROSEXISTA 418
1.1 LA "OLA DE EROTISMO" Y EL NUEVO TRIUNFO DE LA HETEROSEXUALIDAD 418
De la curiosidad al cutrerío 418

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No todos los disidentes son iguales: la homosexualidad en el discurso de la izquierda española 421
1.2 EL ESPECTÁCULO DEL ARMARIO 425
El homosexual para consumo de heterosexuales 425
Tiempos de confusión: inconsistencias en la textualización liberal de la homosexualidad 430

2. LA ERA DEL TRAVESTI: ENTRE EL ESTEREOTIPO Y LA SUBCULTURA 433
2.1 LA "TERCERA VÍA" DE LA CULTURA HOMOSEXUAL ESPAÑOLA: EL TRIUNFO DEL TRAVESTI EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN 433
El travesti como «problema» 433
La loca y la crítica gay 436
2.2 IMÁGENES DE LOS TRAVESTIS 439
Los *show* de los travestis 439
2.3 EL TRAVESTI EN EL DOCUDRAMA DE LA TRANSICIÓN: *VESTIDA DE AZUL* 443

3. EN PRIMERA PERSONA: EXPRESIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE LA TRANSICIÓN 447
3.1 LOS HOMOSEXUALES COMO DESTINATARIOS 447
A la homosexualidad por el consumo 447
Caja de herramientas: La revista *Party* 449
Hablan los homosexuales 452
3.2 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (I): OCAÑA, HETERODOXO VOCACIONAL 455
Ocaña y la tradición homosexual 455
Transición entre modelos 458
3.3 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (II): ANTONIO ROIG O LAS TRAMPAS DE LA FE 460
Homosexualidad y profundidad 460
Conflicto interno 463
3.4 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (III): ALBERTO CARDÍN O EL INTELECTUAL GAY HISPANO COMO IMPOSIBILIDAD HISTÓRICA 465
El problema de la intelectualidad gay en la transición 465
Un intelectual incómodo 467

4. SOCIALIZACIÓN (I): EL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN GAY HASTA 1983 473
4.1 CITAS CLANDESTINAS: INICIOS DEL MOVIMIENTO GAY EN ESPAÑA 473

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Contra la LPRS 473
AGHOIS 476
Influencia del marxismo 478
Los primeros años: el FAGC 479
4.2 RADICALES Y REVOLUCIONARIOS: IDEOLOGÍAS Y MANIFIESTOS DEL PRIMER MOVIMIENTO GAY 481
El manifiesto del FAGC 481
Tendencias en los primeros años del movimiento 484
4.3 EVOLUCIÓN Y CRISIS DEL MOVIMIENTO GAY 488
Hacia el cisma 488
Razones de una crisis 491

5. MODELO HOMÓFILO Y REPRESENTACIÓN 494
5.1 HISTORIAS HOMÓFILAS 494
Activismo y creación 494
Cultura homófila como referente 496
Homosexuales en la historia: *Contradanza* 497
Sexo y política: *Un hombre llamado "Flor de Otoño"* 499
5.2 EL CINE HOMÓFILO DE ELOY DE LA IGLESIA 501
Un cineasta comprometido 501
Del sexo al amor: *Los placeres ocultos* 503
Un hombre público: *El diputado* 507

6. SOCIALIZACIÓN (II): MOVIDAS 513
6.1 A QUIÉN LE IMPORTA 513
El nuevo hedonismo 513
En el piso de las Costus: una genealogía gay de la movida madrileña 516
6.2 DEL GLAM A LA COPLA: TRADICIONES HOMOSEXUALES EN LA MOVIDA 521
Música y modernidad 521
Copla y toros 524

7. CON PLUMA: ALMODÓVAR Y LA CULTURA CAMP DURANTE LA TRANSICIÓN 525
7.1 CONTENIDOS CAMP DURANTE LA TRANSICIÓN 525
Mirada y reciclaje: lo camp como sensibilidad 525
Referentes: el ejemplo del "cine de mujeres" 528
Terenci Moix y el reciclaje camp de la cultura popular 532
Camp y la España cañí 534
La pluma como estilo: Eduardo Mendicutti 536

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

7.2 LA UTOPÍA ORGIÁSTICA: CAMP SEXUAL DURANTE LA TRANSICIÓN ..541
Imaginación subversiva: camp y pornografía 541
Nazario, o el cutre-glamour 544
La orgía como radicalismo político: *El anarquista desnudo* 548
7.3 EL DANDI POSMODERNO. PEDRO ALMODÓVAR Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS EMOCIONES 553
Trayectoria vital: la búsqueda de cómplices 553
Individualismo y disidencia 556
Género y estética 557
Una película clave: *La ley del deseo* 559

CODA. ACABÓ LA FIESTA: EVOLUCIÓN DE LAS CULTURAS HOMOSEXUALES HASTA EL FENÓMENO CHUECA (1984-1992)

INTRODUCCIÓN 565

1. DE AQUELLOS POLVOS...: LA POSTRANSICIÓN COMO *DÉJÀ VU* 567
1.1 LOS LÍMITES DE LA TOLERANCIA: LA HOMOFOBIA LIBERAL 567
La homofobia no ha desaparecido, sólo ha cambiado de forma 567
Articulación de la homofobia liberal 570
El caso Arny: la homofobia sigue viva 576
1.2 VISTO Y NO VISTO: EL MOVIMIENTO GAY Y LA MOVIDA HASTA 1990 578
El impulso normalizador y sus disidentes: ¿qué fue del movimiento gay? 578
La movida y lo queer 582
A vueltas con la identidad 585
1.3 CUESTIONES DE REPRESENTACIÓN 589
¿Imágenes positivas? 589
¿Quién teme a la subcultura? Cine y representación 593
Sida y representación 600

2. MIRAR HACIA DELANTE: SALUDOS DESDE CHUECA 604
Chueca como estado de la mente 604
Apología de la musculoca 609
Hacia un nuevo activismo 613

BIBLIOGRAFÍA E ÍNDICE ONOMÁSTICO 617

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INTRODUCCIÓN: SOBRE DANDIS, PLUMAS Y MUSCULOCAS

Historias de amor. Historias de odio. De secretos y escándalos. De disidencia, de complacencia. Historias de científicos, de militares, de policías y poetas; de curas y aristócratas, de rojos y fascistas. De placer y asco, filias y fobias, dignidad y patetismo. Historias de solidaridad. De largas noches de placer, de largos años en prisión (o de largos años en prisión por una breve noche de placer). Historias de mártires y verdugos, de castos y promiscuos. De exilios. De minorías. De héroes, de cobardes, y de quienes no son ni lo uno ni lo otro. La historia de la homosexualidad da lugar a situaciones ricas en conflicto y anécdota, y, sobre todo, de una variedad infinita, imposible de reflejar en un concepto único. Un repaso a las situaciones, emociones y gestos que ha generado algo tan simple e inasible como el deseo entre hombres, se asemeja a un catálogo de motivos melodramáticos. Y sin embargo, no se trata de "un modo de ser" -como sugería Juan Gil-Albert en uno de los escasos tratados sobre el tema en nuestra tradición cultural- sino de un modo de *percibir*. Un modo de percibir determinados comportamientos, caracterizado sobre todo por una profunda desconfianza y que tiene un impacto innegable, tanto en aquellos a quienes concierne directamente la etiqueta como en el resto de la sociedad.

Efectivamente, la aparición de "la homosexualidad" en la vida cotidiana produce sentimientos que van de la incomodidad al nerviosismo o la histeria. Los produce entre los heterosexuales, que pueden tolerarla o incluso pueden tener amigos gays (una de las grandes coartadas de las conciencias liberales para negar todo conflicto) pero que, en último término, tradicionalmente le asignan unos límites de visibilidad o incluso de derechos. Incluso en España e incluso en el siglo XXI. Pero, de manera más desconcertante, produce reacciones similares entre los propios implicados (también en España y aun en el siglo XXI), es decir, entre aquellos cuyo deseo, cuyos comportamientos o estilos de vida se asimilan a lo que más o menos desde finales del siglo XIX, se viene denominando "homosexualidad". Cuando el tema se discute con cierta serenidad (y no siempre es así), los obstáculos parecen desvanecerse sin dejar rastro.

Por supuesto, hoy por hoy, hay cierto consenso en que no tiene por qué haber discriminaciones ni rechazos, todos somos iguales, cada uno tiene derecho a

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hacer con su cuerpo lo que le parezca, etc. La homofobia explícita y brutal del pasado es ahora violencia simbólica, esa suerte de "conspiración de silencio" perfectamente interiorizada, sutil, firme, omnipresente y silenciosa, de la que hablaba Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*, un lúcido ensayo sobre las raíces discursivas de la opresión de género que sufren las mujeres. Pero, nos recuerda Bourdieu, la violencia simbólica, lejos de ser un entramado abstracto, tiene un impacto real sobre los cuerpos: a pesar de que los motivos melodramáticos parecen hoy amortiguados y las tensiones son menos espectaculares, las muestras de afecto homosexual en público brillan por su ausencia o todavía tienen connotaciones de provocación (y la provocación siempre presupone límites); lo cierto es que existen mayores dificultades para formalizar relaciones dentro del marco legal vigente y también que la visibilidad tiende a generar reacciones de impaciencia o desazón a partir de cierto punto (por ejemplo durante las manifestaciones del orgullo gay); también es cierto que la homosexualidad suele ser causa suficiente como para negar a una pareja el derecho a la adopción, sin que las cualidades personales de quienes la forman signifiquen nada frente a una palabra que se entiende como obstáculo insuperable. Las reacciones culturales ante la homosexualidad siguen quedando marcadas por la cautela y la excepcionalidad. Sí, pero. Si bien "lo que cada uno hace con su cuerpo" puede haber perdido importancia, el choque de ciertos comportamientos con la homofobia es fuente de conflictos, miedo, histeria y orgullo. Unos siguen siendo menos iguales que otros.

La homofobia, tal como se ilustra en las páginas que siguen, tiene importantes paralelismos estructurales con la "dominación masculina" tal como la explica el sociólogo francés. Se sigue manifestando en estereotipos que van de lo frívolo ("las mujeres no saben conducir") a lo profundamente trascendente (la discriminación laboral). La misoginia no consiste simplemente en una relación fóbica puntual e individual. La violencia contra las mujeres es la punta del iceberg, relacionada con todo un discurso que demoniza y margina lo femenino. Este discurso hoy es menos explícito que antaño, pero sigue alimentando actitudes y comportamientos. De nada sirve adoptar simplemente medidas puntuales, la violencia se manifestará de otros modos. La solución pasa por un cambio de actitudes que resulta notoriamente complejo (y muy lento) llevar a cabo.

Pero aunque la desconfianza que genera el sexo femenino en general es profunda y tiene una historia larga e intensa, su presencia es constatable y cotidiana. Imparable, podría decirse: el estereotipo misógino se ve moderado por el hecho de que las mujeres son, al menos, la mitad de la población y resultan visibles en todos los ámbitos. Con los homosexuales, la visibilidad suele experimentarse como una sorpresa y generalmente como algo evitable: se asume que si uno es "discreto" (la expresión tiene un fondo de eufemismo) la homosexualidad no es problema porque nadie tiene por qué conocerla. Esta invisibilidad, de cuya necesidad muchos homosexuales están convencidos y defienden aun con vehemencia, ha constituido una auténtica prisión invisible para determinados comportamientos o modos de expresión. Nadie sugeriría (al menos hoy en día y al menos en voz alta) que las mujeres o lo femenino "desapareciesen" para conseguir la aceptación. Y, sin embargo, ésto

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es exactamente lo que se pide de los homosexuales, incluso desde posiciones liberales.

La homosexualidad como contingencia histórica

Quizá la desconfianza sea un elemento inevitable en el complejo tejido a partir del cual surge el discurso sobre disidencia o perversión sexual. Tras la identificación de la sexualidad como campo epistemológico, la *homo*sexualidad es un término creado simplemente con el fin de separar normalidad sexual de anormalidad y descalificar lo segundo; de paso, una vez creada la etiqueta, es fácil rodearla de oprobio y excluir a los presuntos referentes de la misma de los ámbitos cotidianos y, desde luego, de cualquier posición de autoridad o legitimidad. Sin duda, los intentos de reprimir determinadas expresiones en determinados individuos generan respuestas: todo acto de poder genera resistencia. Así, frente a un estereotipo, que en realidad no hace más que hablar de un ideal de normalidad, siempre encontramos respuestas basadas en la propia experiencia, en la percepción del propio deseo.

Nuestra trayectoria se inicia en el punto en que la homosexualidad empieza a generalizarse como categoría de conocimiento y muestra que esta desconfianza es condición de la aparición del concepto, y que por lo tanto incluso los intentos más progresistas por eliminar connotaciones negativas han encontrado grandes obstáculos. No se pueden eliminar porque son parte esencial del término, sin la cual no tenemos nada. Entre actos de poder y resistencias, seguiremos las transformaciones del estereotipo en el ámbito científico, legal o político, a la vez que constataremos los intentos de resistir el estereotipo y en particular sus consecuencias negativas.

Pronto se hará patente que no existe un rasgo común esencial y permanente que una a los homosexuales, pero al mismo tiempo eso no significa que los homosexuales no sean, debido a las presiones de la historia, estudiables como grupo. Dicho de otro modo, personajes como Antonio de Hoyos, Álvaro Retana, Augusto D´Halmar, Egmont de Bries, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Emilio Prados, Juan Gil-Albert, Eduardo Blanco Amor, Vicente Aleixandre, Rafael de León, Juan de Orduña, Jaime Gil de Biedma, Juan Goytisolo, Terenci Moix, Armand de Fluviá, Nazario, Antonio Roig, Jordi Petit, Ocaña, Alberto Cardín, Eloy de la Iglesia, Lluís Fernández, Ángel Pavlovski, Luis Antonio de Villena, Eduardo Mendicutti o Pedro Almodóvar, que irán apareciendo a lo largo de estas páginas, no tienen, *en sí*, nada en común, ningún rasgo interno que los haga "semejantes" entre sí (al menos no más de lo que se asemejan a otros individuos identificados como "heterosexuales"). Los hay rojos y franquistas, fuera y dentro del armario, afeminados y masculinos, promiscuos y castos, pobres y ricos, vanguardistas y tradicionales, discretos y ruidosos, y muchos que evolucionaron dentro de estas dicotomías. Sin embargo, todos ellos, de alguna manera, al ser percibidos como "homosexuales" quedan marcados (casi siempre a regañadientes) y situados en una tradición que ellos no han inventado y con la que en la mayoría de los casos preferirían no identificarse. Frente al intento homogeneizador de la categoría, todos responden, de uno o de otro modo, con mayor o menor intensidad. En este ensayo, hacemos visibles las tensiones que articulan este conflicto entre estereotipo e individualidad. La historia cultural de la homosexualidad se estructura a partir de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

esta oposición. Lo único que tienen en común todos estos "homosexuales" es el de responder a las presiones del estereotipo. Algunos tratarán de desafiarlas, otros buscarán la asimilación, pero su influencia es tan inevitable como determinante.

Como muchos otros conceptos de etiquetación cultural, la homosexualidad no se refiere a una realidad concreta y estable, aunque desde sus inicios ha tratado de presentarse como tal. Ese es precisamente el problema (un problema, que, hay que insistir, no han *creado* los propios implicados). Cierto que el punto de partida está en una determinada manera de acotar la experiencia para crear tipos y categorías sociales. En este caso la patologización o la demonización de ciertos comportamientos o deseos tiene como fin fortalecer la legitimidad de otros, definidos como normales. A lo largo del siglo XIX, con los avances de la ciencia médica y cambios en la legislación, se seleccionan diversos aspectos de la experiencia, que se agrupan y pasan a constituirse en categorías que se ordenan en taxonomías dentro de cada campo. Así, en el ámbito acotado de la sexualidad humana, se identifican diversos comportamientos y "perversiones", a las que se adjudica cierto contenido patológico. Dado que la ciencia se presenta como neutra y objetiva, se llega a producir la ilusión de que la categoría de homosexualidad se refiere a una realidad concreta y estable.

Lo que se denomina homosexualidad surge, en el último tercio del siglo XIX, como evolución de conceptos anteriores bien establecidos en el imaginario cultural europeo y las nuevas formulaciones llevan las huellas de todos ellos: culturalmente, "el homosexual" es un compuesto de ideas sobre transgresión biológica, moral y social. Es una transformación lenta, que llega a nuestro país a finales de siglo y que se describe someramente en el primer capítulo de esta historia. Uno de los tipos desde el que se parte es el sodomita, que se caracterizaba por transgredir el *orthos* sexual realizando ciertos *actos* (suele pensarse en términos de penetración anal, pero la categoría incluía también el sexo con animales y, según algunos autores, cualquier actividad sexual que no condujese a la procreación). Pero los científicos decimonónicos abandonan el punto de vista moral y articulan a partir de aquí una caracterización psicológica y patológica de la diferencia. Viejas ideas de transgresión contra la ley divina permanecen en la nueva categoría y justifican su aparición como figura criminal, sobre todo en Alemania y los países anglosajones.

La categoría se organiza también, en segundo lugar, a partir de la oposición tradicional, de gran rendimiento cultural, entre lo masculino y lo femenino como categorías esenciales, referidas a una verdad irreducible. Es decir, ya no se trata de actos específicos, sino de *identidad*: los hombres han de *ser* masculinos y cualquier carencia en este sentido se interpreta como un problema. La identidad es expresión, pero también psicología. Por supuesto, este proceso de categorización tiene como punto de partida un presupuesto nada científico que funciona como salto conceptual en el vacío entre realidad física y discurso: se propone que existe una correspondencia esencial y "normal" entre ciertos rasgos anatómicos y unas convenciones de comportamiento que sólo pueden ser culturales. De nuevo, la falta de virilidad se había considerado un problema desde siempre, pero a partir de ahora se expresa en términos de patología, de perversión e incluso de delito.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A estos elementos identitarios y sexuales se añade, con la depuración de la ciencia sexológica, todo un discurso sobre un *modo de desear* diferente al considerado normal. El homosexual, según los doctores, ya no tiene por qué llevar a cabo, para serlo, ningún acto de tipo perverso o siquiera dar muestras de afeminamiento: basta con que se produzca un deseo "contra natura" por otro individuo del propio sexo; deseo del que, hay que añadir, no necesita ser consciente. Es un toque maestro en la articulación del concepto que adquiere así una efectividad contundente: uno puede ser homosexual sin haber hecho nada que así lo caracterice, sin saber que lo es, sin ser consciente de ello. La homosexualidad es algo que siempre puede acechar dentro de uno mismo. El conocimiento de la "verdadera" identidad sexual pertenece a los médicos, que siempre tienen la última palabra al respecto.

Estas tres áreas no siempre figuran con igual prominencia en los ensayos científicos, y de ahí que la propia categoría que a primera vista parece tan objetiva e inmutable (todo el mundo "sabe" qué es "un homosexual") tenga un gran potencial de cambio y adaptación a diversos contextos. Lo que sucede indudablemente es que ciertos individuos empiezan a caer bajo la voluntad categorizadora de la institución científica por uno u otro criterio: en ocasiones por determinados actos sexuales, a veces por su aspecto o psicología, a veces por su deseo, a veces por todo ello. Además de nacer con una vocación de identificar ciertos comportamientos, deseos e identidades, la categoría tiene como fin desautorizarlos: como sucede con el loco, el "perverso sexual" no tiene ninguna legitimidad para justificar sus actos, ni siquiera para explicarlos. Los actos del perverso se explican siempre desde posiciones de autoridad que se definen en términos de normalidad. Es, de hecho, un problema epistemológico, que, en su formulación más sencilla, se presenta como fundamentalmente paradójica: sólo los médicos "saben la verdad" sobre los homosexuales; "los homosexuales", por su parte, no saben en realidad nada sobre sí mismos, no pueden ser más que meros objetos de conocimiento.

Así, durante casi un siglo, los doctores tuvieron la última palabra a la hora de definir la homosexualidad. Fingieron enfrascarse en una búsqueda sobre los orígenes de la homosexualidad. Vana búsqueda cuando lo que se pretendía encontrar era una categoría creada precisamente para legitimar un rechazo y un sentimiento de disolución social. Más allá de esa creación no hay, no ha habido nunca, más que palabras. Es hora de que todos dejen de buscar. Pero la historia queda y merece ser estudiada, aunque sólo sea para ahuyentar el embrujo.

Representación homosexual y experiencia homosexual

Si bien el homosexual no "es" nada, lo que resulta innegable es que "es representado". Tal representación es el ámbito donde tienen lugar tanto la definición y la resistencia, el estereotipo, la injuria y la reivindicación. Las representaciones importan. Al fin y al cabo, se elaboran a partir de sistemas de clasificación y son precisamente las categorías y representaciones lo que constituye el núcleo de las leyes, del pensamiento científico, de la moral, la religión y de la psicología, así como del arte, de la literatura, del cine, la poesía y el teatro. La relación mutua entre representación y experiencia es tan compleja como inevitable. Las representaciones preceden la experiencia (es decir, no "la refle-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jan", como quiere la doxa), nos ayudan a aprehender la realidad de maneras predeterminadas. Fue precisamente Oscar Wilde (uno de los protagonistas en el proceso de creación del estereotipo homosexual) quien señaló, en "La decadencia de la mentira", que no sabríamos apreciar la belleza de un atardecer si no la conociéramos de antemano en manifestaciones artísticas que nos enseñan a reconocerla.

Así, este trabajo no se refiere a experiencias o comportamientos estudiados "en bruto", en cuanto a elementos concretos y constatables (como si tal cosa fuera posible), sino a las manifestaciones culturales (la "puesta en discurso") de las ideas que articulan estos comportamientos en escritos autobiográficos, ensayos médicos o legales, narraciones, películas, poemas, obras teatrales, escritos políticos, manifiestos o diarios. La experiencia viene marcada por esas imágenes y apenas tiene existencia más allá de ellas más que como sensación íntima, esencialmente incomunicable: al "hablar de ello" caemos necesariamente en las convenciones y los estereotipos del lenguaje como veremos a continuación.

Siguiendo el razonamiento anterior, cada capítulo del presente ensayo se estructura en torno a una distinción entre la simple *representación* del homosexual y la *expresión* de la homosexualidad, a menudo como acto de resistencia frente al estereotipo. Por supuesto la homosexualidad se impone sobre los individuos y determina los modos en que ponen su experiencia en términos discursivos. Incluso cuando trata de articular una voz más o menos homosexual, el Lorca de la «Oda a Walt Whitman» utiliza presupuestos, materiales y términos que deben mucho a la tradición homofóbica. El homosexual tal como se representa (incluso como se representa a sí mismo) es siempre una proyección del imaginario heterosexual. Pero al mismo tiempo, los individuos han reaccionado frente a la negatividad de la categoría y han tratado de dar voz a sus propias experiencias. La "Oda" lorquiana sucumbe a la fuerza del estereotipo, pero también define cierto espacio para la resistencia y para la expresión en primera persona. Esto no siempre es fácil: dado que para expresarse en primera persona se exige un posicionamiento concreto y que ese posicionamiento está inevitablemente "marcado" por la otredad, incluso la expresión contiene elementos que tienen que ver con la categoría en toda su negatividad. Sin embargo espero mostrar cierta distinción entre los intentos de expresar la propia experiencia homosexual y las representaciones externas a la misma (médicas, legales, intelectuales). A veces las diferencias entre ambos tipos serán mínimas, otras no.

Al estudiar la historia de la homosexualidad en España, puede sorprender hasta qué punto se siguen pautas de otras culturas occidentales, toda una lección para quienes se quejan de que la "identidad gay" es un concepto de origen anglosajón: aquí cualquier discurso de la homosexualidad desde el principio ha sido importado. Para mal, pero también para bien. Es fácil pensar en la brutalidad del franquismo como rasgo que dota de especificidad histórica a la evolución de la homosexualidad en nuestro país. Esto es cierto, pero no es toda la verdad. Efectivamente el franquismo hizo lo que pudo por borrar la experiencia homosexual (y el franquismo es aquí tanto un régimen como quienes lo acataron, a veces alegremente, a lo largo de las décadas, cada día, con cada gesto), privilegiando las representaciones homófobas llenas de odio.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero este odio no era tan diferente al que a menudo encontramos en otras culturas hasta finales de los sesenta. En los EEUU y otros países occidentales también había represión, que en algunos casos llegaba a ser tan brutal como en nuestro país y tan indiferente al estado de derecho; a veces era incluso más vociferante, dadas las inclinaciones justicieras y puritanas del protestantismo. En realidad, como veremos, España casi "llega a tiempo" para beneficiarse de la revolución de Stonewall, que encontró obstáculos a veces mayores pero a veces también menores (la transición creó una atmósfera positiva) de los que aparecen en otras culturas.

Quizá la principal diferencia en la evolución de la homosexualidad en España frente a los países anglosajones o de la Europa septentrioanl es la tendencia a formular un ámbito amplio para la "vida privada" como cápsula de aislamiento, que no se considera que tenga consecuencias políticas. Esta actitud de la intelectualidad hispana supone, al conducir a una suerte de conspiración de silencio, una diferencia importante frente a los países anglosajones, aunque es difícil saber si se trata de una diferencia "positiva" o "negativa". Algunos, especialmente intelectuales no gays en medios de gran difusión, defienden que "no hablar de ello" tiene efectos positivos y en realidad constituye un gesto liberal. No es esto lo que sugiere la historia que se recorre en estas páginas. El silencio puede resultar práctico en ocasiones concretas, pero nunca positivo a largo plazo, como se verá: ser invisibles en la historia deja a los homosexuales a merced de fuerzas que les son ajenas y que, no nos equivoquemos, tienen un efecto represivo. La invisibilidad siempre acaba por constituir un triunfo de discursos que presentan la homosexualidad como una otredad, como algo "inferior" o abyecto.

Existe una tendencia, también entre los propios homosexuales, a considerar la representación o la mera etiquetación de la homosexualidad como el "pecado original" del que hemos de librarnos negándolo (algo que se verá planteado al estudiar ciertos escritos activistas de la segunda mitad de los setenta). En realidad la representación es condición de existencia: la homosexualidad no significaría nada si no se integrase en un sistema de representaciones, atravesado por diversas ideologías, bosquejado más arriba. Y dado que estamos condenados a existir en el discurso, mejor hacerlo en nuestros propios términos: esta es una utopía tan compleja como la de ir más allá de las categorías pero mucho más plausible.

Sin duda son mayoría quienes no procesan sus vidas a través de libros e imágenes culturales. Pero esto no significa que las etiquetas no les afecten. Sin etiquetas, sus comportamientos no serían dignos de atención alguna, pasarían desapercibidos, como el modo en que alguien se ata el zapato. Y sabemos que no es así. De hecho, la aversión a tales modelos de autoidenficación se traduce en voces que simplemente creen en "la experiencia". En ese presunto ámbito de la experiencia bruta, el mundo en el que uno puede hacer cosas sin llamarlas de ninguna manera, el propio concepto de homosexualidad sería, efectivamente, irrelevante. Nos recuerda al episodio de *Alicia a través del espejo* en que la protagonista se pierde en un bosque en que las cosas carecen de nombre; esto da lugar a una situación utópica cuando se encuentra con un cervatillo que, al no conceptualizarla como "enemiga" la acompaña hasta la salida. Muchas voces que abogan por acabar con las categorías lo hacen asumiendo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

este horizonte de un mundo sin diferencias, en el que no habrá que dar nombres a las cosas y por ello tampoco la homofobia tendrá sentido. Pero esto es una situación, hoy por hoy idealizada y muy lejana, si es que resulta posible. Lo cierto es que si no damos nombres, acaban por dar nombres a lo que hacemos y para acabar con una determinada categoría que consideramos opresiva la única solución consiste en enfrentarnos a ella situándonos en el ámbito del lenguaje.

Por eso los intentos de invisibilidad a través de la asimilación siempre han de contemplarse con cierta suspicacia. Jamás hemos sido diferentes porque queramos ser diferentes. La diferencia se produce desde fuera. Cuando la diferencia deje de ser importante y no esté violentamente simbolizada, cuando los rasgos que se nos dejen de tener importancia en la aprobación o rechazo con que se nos percibe (y no cabe pensar que esto suceda a corto o medio plazo), entonces nosotros dejaremos de ser diferentes.

Los tres modelos de expresión y articulación de la homosexualidad

Mi propuesta de partida, desarrollada a lo largo de estas páginas, es que, dadas las condiciones en que aparece el concepto, no existe "una" homosexualidad simple y monolítica, construida en la cultura. Existen al menos, en términos pragmáticos, tres modelos conceptuales bien diferenciados que se engloban en la categoría de homosexualidad. Por supuesto la división en modelos es convencional: si nos acercamos lo suficiente cada individuo "es un modelo" y si generalizamos hasta el límite no existe modelo alguno. El concepto de "modelo de expresión" se sitúa entre ambos, como un intento de articular lo individual y lo general de una manera productiva. Presento la distinción como una herramienta para la comprensión no sólo de los estereotipos, sino también del hecho constatable de que incluso entre los propios homosexuales se produzcan diferencias irreconciliables.

Cada modelo está dotado de una lógica interna, se materializa en un sistema de referencias culturales, se articula en función de una determinada actitud frente el problema, tiene sus mitos, sus objetivos propios y su parafernalia. Algunas veces existen profundas incompatibilidades entre estas lógicas. Las tres son un efecto del discurso; están hechas de lenguaje, no de esencias psicológicas. Lo importante es que cada uno de estos modelos abre posibilidades de análisis siguiendo una lógica con una coherencia interna.

Los tres polos de atracción surgen de los tres criterios básicos que sirven para categorizar la homosexualidad a finales del siglo XIX. El homosexual se estudiaba como "perverso" o degenerado, como criminal, pero también como un hombre afeminado. Si hemos dicho que la homosexualidad es, también, estrategia de resistencia, los modelos de identidad que surgen frente a estos rasgos muestran respuestas específicas a los intentos mencionados de fijar negativamente la homosexualidad.

En primer lugar, como respuesta a las caracterizaciones del homosexual como degenerado, enfermo o criminal, se propondrá una tradición homosexual basada en la marginalidad, que denominaremos modelo *malditista* o *decadentista*. Se acepta la marginación impuesta desde fuera, pero se valora positivamente como signo de rebeldía: se *elige* lo que la sociedad define como el mal para mostrar el desacuerdo con los pilares de esa sociedad. La encontramos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por primera vez como respuesta a la hegemonía del discurso decimonónico, burgués en lo social y científico en lo epistemología. Por supuesto no todos los malditistas eran homosexuales, pero la disidencia sexual era una de las áreas (y un área de gran centralidad) en que se producía la negativa a acatar las verdades de la sociedad bienpensante. La tradición malditista será importante en España y presenta a homosexuales rebeldes que no buscan una integración, ya que rechazan lo que se les ofrece con esa integración. Se trata de una línea de evolución que ya encontraremos en algunos escritos de Antonio de Hoyos y que tiene manifestaciones discontinuas a lo largo del siglo XX, alcanzando su culminación en los años sesenta y setenta. Para el malditista, la marginalidad del homosexual es imagen de la marginalidad a que un régimen autoritario o una burguesía adocenada y corrupta somete a todo individuo íntegro. Esto rimará con algunas actitudes del antifranquismo y la encontraremos expresada con fuerza en la obra de Juan Goytisolo de la segunda mitad de los sesenta. La tradición marginal se enriquece a partir de diversos modelos: ciertas lecturas del Dorian Gray wildeano, de Lautreamont, de Lorrain. Pero el autor central de esta tradición será, desde mediados del siglo XX, Jean Genet, en cuyas obras de los años cuarenta se invierten las categorías morales y se revaloriza el crimen como rebeldía frente a valores burgueses hipócritas o gastados. Este malditismo rebelde que proclama la marginalidad como un modo enriquecedor de la existencia lo encontramos también en algunos escritos de Lorca, de Gómez-Arcos, de Eduardo Haro Ibars.

Llamaremos *homófilo* al segundo de los modelos de expresión. El modelo homófilo tiene como objetivo la integración del homosexual en la sociedad, reclamando su "normalidad". Se enfrenta frontalmente a todo discurso científico o legal que asuma que, por serlo, el homosexual es inferior al resto de los seres humanos y está incapacitado para la normalidad. Pero también se opone a la idea de una marginalidad deseada. Una de sus manifestaciones más importantes ha sido la demanda de derechos que equiparen al homosexual con el resto de los ciudadanos. Quizá su logro más importante ha sido dar a los homosexuales una voz que les permita hablar en primera persona (en lugar de limitarse a ser objetos de la mirada científica) y les garantice una presencia en discursos públicos y cotidianos. Es la base de la conciencia homosexual plenamente asumida y ha contribuido de manera más visible al progreso en la situación legal del homosexual. Dicha conciencia constituye una plataforma desde la que se exige el cambio de actitudes. Es el último en aparecer en nuestro país. Las primeras semillas brotan tras la publicación del *Corydon* de Gide, por ejemplo en la obra de Nin Frías, Cernuda o Gil-Albert, pero no podemos hablar de continuidad hasta la aparición del activismo en los años setenta. En las filas del movimiento encontramos a algunos de sus representantes más notables en las luchas de la transición: Armand de Fluviá y Jordi Petit. La aparición de una conciencia gay en los años setenta focaliza los debates sobre la homosexualidad y tanto el enfoque marginal de los malditistas como la ironía inasible del modelo camp parecen marginales o poco deseables. De hecho el modelo homófilo tenderá a definirse frente a ambos como el único camino a seguir.

"Camp" es el nombre que aquí damos a la tercera tradición homosexual española, a falta de una etiqueta autóctona. Tiene expresión en lo que desde

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la segunda década del siglo se denomina "la pluma". Si los malditistas invierten la oposición entre el bien y el mal, y los homófilos tratan de encontrar un lugar al sol definiéndose como individuos totalmente aceptables y asimilables, la tradición camp cuestiona precisamente la validez de tal oposición y disuelve los imperativos morales a través de la ironía y el cuestionamiento de cualquier intento de seriedad. Es el modelo más difícil de definir y algunos autores (p.e. Susan Sontag) lo delimitan en términos de "sensibilidad". Puede decirse que quien instintivamente sabe reconocer, quizá sin saber explicarlo, qué tienen en común Almodóvar y la movida, Nazario, *Los caballeros las prefieren rubias*, Bette Davis, Edith Piaf, *Eva al desnudo*, Marlene Dietrich, Terenci Moix, Concha Piquer, Sara Montiel, Mina, Dalida, Maria Callas, Ángel Pavlovski, Joan Crawford, Ángel Vázquez, Eduardo Mendicutti y Loles León, posee esa sensibilidad. Aquellos que no perciben las conexiones entre artistas y textos tan dispares sólo pueden llegar a comprender la esencia de la mirada camp a partir de explicaciones que siempre serán imprecisas. El discurso camp no es lógico ni constituye una estética cerrada. Se basa en una mirada oblicua sobre la realidad que sin manifiestos cuestiona las convenciones en torno a las que construimos nuestras vidas. Lo camp se opone a la ciencia, a la verdad, a la sinceridad y a la razón, se relaciona con la ironía, el sentido del humor, la frivolidad, el exceso, el juego lingüístico, la teatralización y cierto hedonismo. En particular se cuestiona el heterosexismo y las ideologías que se asocian a los roles de género. Como teoría de la percepción, nace con el ensayo *La decadencia de la mentira*, de Oscar Wilde.

Dado su escaso potencial para la vehemencia y la reflexión contundente, lo camp siempre se ha considerado "frívolo" o marginal dentro de la homosexualidad "seria". Pero si recordamos que los argumentos de homófilos y decadentistas suelen estar apuntalados por caracterizaciones científicas homofóbicas (hasta el punto de depender de ellas para adquirir sentido pleno) cabe una reconsideración de esta frivolidad y de este modelo. Por supuesto el camp homosexual no nace, en cuanto a práctica, a principios de siglo: como veremos hay una larga tradición, tan escurridiza como persistente de expresar la disidencia sexual en forma de mirada irónica, por ejemplo en el travestismo como cuestionamiento del carácter esencial de los roles de género. Es una tradición fuerte en las subculturas homosexuales, que dan muestras de un ingenio casi furioso, que parece abandonar el mundo real saltándose a la torera sus convenciones. El origen más visible en la tradición española lo encontraremos en ciertos escritos de Antonio de Hoyos y, ya de manera perfectamente expresada, en las novelas y la personalidad de Álvaro Retana. Resulta excesivo hablar de una intencionalidad "política" en aquellos momentos, pero la propia existencia de estas prácticas contribuye a desestabilizar el discurso hegemónico dando voz al homosexual. Lo camp puede, llegado el momento, ocultar los referentes explícitamente homosexuales, y así sucede durante el franquismo: una homosexualidad camp se refugia y se expresa en el mundo del espectáculo. El fin de los sesenta trae manifestaciones cada vez más politizadas y peligrosas de una mirada camp en autores como Terenci Moix, con continuadores como Nazario, Lluís Fernández o Pedro Almodóvar. La movida madrileña puede estudiarse en términos de cultura "camp" por su aproximación al lenguaje, su desafío a la convención y toda una serie de referencias culturales.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A diferencia de los otros dos modelos, las prácticas del modelo camp suelen tener raíces en la cultura nacional: si el repertorio de imágenes y actitudes del modelo malditista viene del decadentismo francés y el activismo como programa se importa de Alemania y, más tarde, de los países anglosajones, la tradición camp hispánica se conformará a partir de imágenes de nuestra cultura de masas, además del cine americano.

Por un enfoque plural

Estos tres modelos de resistencia coexistirán en la historia de la cultura homosexual española y se producen simultáneamente a los tres modelos homofóbicos basados en la condena moral (cuya respuesta es el malditismo), en la burla de la identidad (a la que se opone la mirada camp) o en la patología (que queda negada por el impulso normalizador homófilo). En este trabajo, los modelos funcionan como polos de atracción, no como departamentos estancos: la adscripción cultural de cualquier individuo concreto se sitúa entre estos ejes de coordenadas en lugar de "sobre" ellos. No conviene centrarse en manifestaciones puras de estos modelos: se puede adoptar una mirada camp reconociendo al mismo tiempo que los homosexuales han de luchar por sus derechos. Además, debemos procurar evitar una concepción monolítica que limite el individuo a su identidad sexual: todos ellos están también afectados por las mismas diferencias generales de clase, etnicidad, geográficas o nivel cultural que afectan al resto de los ciudadanos. No todos se dan en la misma medida en cada momento de la evolución de la homosexualidad en nuestro país. Por ejemplo, el modelo homófilo era poco menos que imposible durante el franquismo, y el modelo malditista tiene hoy poca visibilidad; a medida que se produce un cambio de actitudes frente al homosexual, la homofilia y el malditismo pierden poder como metáforas de rebeldía contra el sistema.

Los modelos se relacionan con los diversos modos que diversos individuos eligen para dar sentido a sus vidas. Hay gente inclinada a la marginalidad (independientemente de su orientación sexual) y hay gente que prefiere integrarse en las estructuras predominantes; hay quienes se acomodan a las convenciones y hay quienes se enfrentan a ella; hay quienes son capaces de hacer uso de la ironía y otros para quien la ironía es indecisión, frivolidad o claudicación. Estos rasgos determinan la inclinación por uno u otro modelo a la hora de encontrar una inserción cultural concreta como homosexual. Así, por ejemplo, las diferencias de perspectiva entre Lorca y Cernuda son evidentes (de hecho es difícil pensar en personalidades más distintas), y siguen lógicas distintas, lo cual tiene consecuencias en el modo en que ambos dan expresión a su homosexualidad. Aunque en principio se trata de modelos de expresión, surgen problemas cuando se esencializan y se proponen como modelos "identitarios". Ya desde Gide, los propios homosexuales han tendido a definirse y justificarse frente a otros modelos. Es un motivo recurrente: hay formas buenas y malas de ser homosexual y la que el autor en cuestión representa es la buena. En vana negociación, se aceptan algunos enunciados de la homofobia sobre el homosexual con el fin de reforzar el rechazo tajante de otros. El proceso de identificación y autodefinición (consecuencia de una necesidad de justificación impuesta desde fuera) exige que se clarifique aquello

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contra lo que uno se define. El resultado es que la afirmación de la homosexualidad siempre suele producirse a costa de otros homosexuales.

Por supuesto en términos prácticos ello ha conducido a problemas de gran trascendencia en la búsqueda de "un lugar al sol" por parte de los homosexuales. Lo que parece obvio y aconsejable a quienes se acercan a cierto modelo es considerado contraproducente por el resto, y el resultado ha sido a menudo la demonización de "ciertos" homosexuales: los que tienen pluma, los promiscuos, los que van al gimnasio, los activistas, los que no hacen activismo, los que están en el armario, los demasiado obvios. Es como si hubiera varias concepciones sobre "qué es" ("qué debe ser") la homosexualidad y éstas fueran incompatibles. El grueso del movimiento homófilo a finales de los setenta quería dejar bien claro que ellos no tenían pluma y que, de hecho, la pluma nada tenía que ver con la verdadera homosexualidad. Los malditistas se enorgullecen —frente a los homófilos— de no buscar su asimilación en una sociedad que desprecian; también rechazan el afeminamiento de ciertos homosexuales, que ven como asimilación de un discurso opresivo. Para los homosexuales que se identifican con la tradición camp, el activismo y el malditismo son aburridos, niegan el placer y, sobre todo, carecen de sentido del humor. De ahí que las relaciones entre los propios homosexuales hayan estado marcadas por la falta de unión. Incluso en momentos ricos en posibilidades como la transición democrática, era difícil encontrar un programa común. Esto se debe a que cada modelo conduce a objetivos y procedimientos diversos a partir de estructuras que se presentan como lógicas e inmutables.

Hay que decir, que, en principio, esto no hace más que confirmar que "la homosexualidad" no es un rasgo interno, implícito. Lo que nunca habría que olvidar es que, en definitiva, lo único que une a los homosexuales, lo único que les da derecho a considerarse como una minoría es su oposición a discursos homofóbicos que leen esos comportamientos de un modo determinado. La homofobia es, pues, el problema, no los otros homosexuales. A uno pueden gustarle las plumas más o menos, pero estas preferencias deberían quedar fuera de cualquier consideración sobre un movimiento gay, a riesgo de debilitarlo.

En este trabajo, seguiremos las formulaciones de Bourdieu sobre la misoginia situando la homofobia en esa suerte de inconsciente social que el sociólogo denomina *habitus*: el habitus es un conjunto de estructuras que a su vez estructuran la experiencia; una serie de dispositivos que generan realidad. Las disposiciones del habitus no tienen por qué ser conscientes o explícitas, pero se presentan como naturales e inmotivadas. Por supuesto pueden alterarse, pero su omnipresencia hace que el proceso para lograrlo sea lento y esté lleno de dificultades impredecibles. En cualquier caso, hacer "consciente" la retórica tácita del habitus constituye un primer paso para contrarrestar sus efectos.

No existe un homosexual que en algún momento de su vida no haya estado sometido a la fuerza de la homofobia: a veces se ha visto obligado a callar la existencia de un compañero, a veces se le ha impedido el acceso a determinadas posiciones, o le ha afectado un rumor. La homofobia se manifiesta de miles de maneras que aceptamos como normales y frente a las cuales creamos estrategias de defensa. Quizá el momento en que la resistencia homosexual

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tendrá sentido puede definirse como el momento histórico en que nadie experimente claudicación alguna, por pequeña que sea, ante las presiones invisibilizadoras o demonizadoras de la homofobia.

Un recorrido por las homosexualidades en España

Partiendo de la distinción en tres modelos bosquejada, nuestro análisis se inicia cuando se impone en España el modelo patológico-criminal de disidencia sexual a finales del siglo XIX a través de la influencia de científicos extranjeros. Seguiremos aquí de cerca el excelente trabajo de Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar *Sexo y razón*. Dado que tal modelo se refería a toda una serie de comportamientos concretos, su aparición hace "visible" la homosexualidad como identidad social. Sin embargo, su consolidación como categoría cultural no se produce hasta la segunda década del siglo XX. De hecho, los primeros debates sobre la homosexualidad fuera de los círculos médicos la relacionan con la llegada de la modernidad a nuestro país tras la Primera Guerra Mundial. Por supuesto, cierta modernidad era ardientemente deseada por intelectuales noventayochistas y se veía como la plataforma para la "regeneración" cultural de los españoles. Sin embargo la visibilidad homosexual parece constituir uno de los límites de la misma. En el primer capítulo estudiaremos las respuestas a la visibilidad homosexual de diversos intelectuales de principios de siglo, de Pío Baroja a Carmen de Burgos o Rafael Cansinos Assens. Esto nos ayudará a presentar la homofobia en un contexto amplio de cambio social y de desconfianza ante este cambio, no como una paranoia individual basada en un odio profundo a la homosexualidad. También veremos aquí una manifestación de una tendencia que se da en otros países: la homosexualidad, como otras amenazas de desintegración de la pureza de la raza (enfermedades, liberalización de las costumbres) siempre parece venir del extranjero, o al menos así se representa. En España la homosexualidad venía, sobre todo, de Francia. Pero quizá la figura más importante como punto de referencia en la articulación de identidades homosexuales a principios de siglo sea, aquí como en el resto de Europa, Oscar Wilde. El homosexual se lee a partir de Wilde, y la historia del escritor irlandés se considera en cierto modo ejemplarizadora: de nuevo se nos recuerda que la modernidad tiene sus límites, que quienes sobrepasan cierto umbral de tolerancia se estrellan como Ícaro. La sombra de Wilde permea concepciones de la homosexualidad hasta el último cuarto del siglo XX y contribuye a la delimitación de dos de los modelos mencionados. En el mundo artístico español, Wilde es sobre todo representante de cierta modernidad decadente. También es visto por muchos como el germen de la mirada camp.

Tras los intentos de categorización científico-legal y las representaciones paranoicas que reflejan el miedo a la modernidad, las primeras décadas del siglo ven también el surgimiento de discursos de respuesta. Nadie se atrevía por entonces a "declararse" homosexual y quizá en Europa la propia frase no tenga un sentido bien definido antes de Gide. Lo que sí encontramos ya en la segunda década del siglo son intentos de procesar la propia experiencia sexual en formas de narrativa. Encontramos estos intentos en algunas obras de Antonio de Hoyos, que transforma cierta paranoia homosexual en el subtexto de sus relatos de horror ambientados en los bajos fondos. Novelas como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pasión y muerte del cura Deusto de Augusto D´Halmar son representativas de esta particular expresión de la experiencia homosexual. También Álvaro Retana utilizará su experiencia de las subculturas homosexuales para crear populares narraciones de contenido tan camp como atrevido.

El segundo capítulo estudia los años comprendidos entre el fin de la dictadura de Primo de Rivera y el inicio de la Guerra Civil. Frente a conceptualizaciones moralizadoras o paranoicas de la perversión sexual, en este periodo se ha impuesto la autoridad médica para articular un concepto de homosexualidad y el principal representante de tal conceptualización es Gregorio Marañón. Se ha sugerido que la importancia de Marañón, endocrinólogo, distorsiona el pensamiento científico sobre el tema en nuestro país. Mientras que en el norte de Europa el trabajo de Sigmund Freud constituye el entramado conceptual para estudiar al homosexual, aquí se prefiere una aproximación basada en la fisiología. En un periodo de inusitado interés por la homosexualidad, que no volverá a repetirse hasta finales de los setenta, se publican diversos tratados de intenciones serias. Al mismo tiempo, el periodo se caracteriza por la primera criminalización explícita de la homosexualidad en nuestro país, que será el precedente de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

Si en términos de expresión homosexual el primer periodo está marcado por la sombra de Wilde, a partir de los años treinta se deja notar en España como en toda Europa la influencia de Gide. En muchos de sus escritos desde *Los alimentos terrenales*, André Gide había expuesto una idea de la rebeldía que incluía disidencia frente a los modelos heterosexistas. Pero en su libro de mayor impacto parece moverse en una dirección distinta y comienza la tradición apologética moderna que evolucionará hasta materializarse en el modelo homófilo. *Corydon* no pasó desapercibido en nuestro país y tras su publicación aquí en 1929 (apoyada por el propio Marañón) sirve como faro para indicar nuevos modos de conceptualizar la disidencia sexual. Dará lugar a discursos de afirmación que hasta entonces habían resultado poco menos que imposibles. Es Gide el referente para la publicación de libros como *El ángel de Sodoma* que intentan lecturas novedosas del hecho homosexual. Que *Corydon* coincida con la aparición de escritura homoerótica de los autores de la generación del veintisiete no es casual: de hecho la obra de Gide es un punto de partida clave para entender la voz cernudiana, y los debates del momento se reflejan, aun de manera confusa, en obras de García Lorca como *El público* y la «Oda a Walt Whitman».

El tercer capítulo recorre las principales tendencias de expresión de la homosexualidad durante el franquismo. Como hemos sugerido, lo que caracteriza el franquismo no es tanto una mayor homofobia como un reforzamiento de las estructuras represivas policiales que, en muchos casos, iba más allá de la letra de la ley. Aunque no todo lo que se publicaba durante la República proporcionaba imágenes seductoras de la experiencia homosexual, lo cierto es que se avanzaba hacia una mayor libertad expresiva al respecto. La generación que se educa bajo el franquismo lo hace a partir de versiones de la homosexualidad basadas en el desprecio, la histeria y la paranoia política, sin alternativas posibles. El capítulo se estructura en tres secciones. La primera discute algunas estrategias de represión por parte del régimen. En algunos momentos se manifestaba a través de leyes, en otros, la poderosa censura aseguraba que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sólo pudiera tener difusión determinado modelo sobre la homosexualidad. De esta forma, la represión era también resultado de una caracterización homofóbica que cada individuo internalizaba. Adquirir consciencia homosexual significaba automáticamente adquirir consciencia de marginalidad. Muchos de los autores considerados evolucionan a lo largo del periodo, pero las huellas de este modelo nunca pueden dejarse de lado. Aquí estudiaremos los efectos de esta interiorización a partir de escritos autobiográficos. La legislación homofóbica se refuerza a finales del periodo con la mencionada Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que se aplicará implacablemente y contribuirá a la consolidación del primer Frente de Liberación Homosexual en los setenta.

La represión se produce sobre aspectos concretos de la experiencia, especialmente la actividad sexual. Esto no significa que no fuera posible poner en escena ciertas áreas de la experiencia homosexual de manera sutil. Es un proceso que denominaremos "sublimación" y que incluye desde versiones de la camaradería homoerótica en films de los cuarenta (como *¡A mi la legión!* y *¡Harka!*) hasta el sentimentalismo de la copla, en el que encontraron refugio muchos homosexuales del franquismo.

Hubo, por supuesto, expresión de la homosexualidad durante el periodo, aunque como puede suponerse un buen porcentaje de las representaciones contribuían a crear terror y culpa en torno a la misma. La tercera sección del capítulo estudia algunas de estas representaciones, así como intentos de producir alternativas a las mismas. Un libro como *La máscara de carne* tuvo varias ediciones en los años sesenta y constituye un ejemplo de las imágenes accesibles al homosexual medio, toda una influencia en procesos de identificación personal. Novelas de Camilo José Cela, Torrente Ballester y Francisco Umbral reciclan viejos estereotipos. Otras, como *Un amor fora ciutat*, en las postrimerías del periodo, intentaban una visión menos fóbica pero apenas podían escapar de estructuras que trataban al homosexual como una otredad.

La transición no surgió de repente como realidad perfectamente acabada. Así como en 1975 existían intelectuales, políticos y profesionales preparados para llevar a cabo la transición política, el final del franquismo había contribuido a la estabilización de un sustrato de subcultura gay al margen y a pesar de la vigilancia policial que llegará a organizarse en la segunda mitad de los setenta. La visibilidad de homosexuales, por ejemplo, en el estreno en Madrid de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, así como el boletín de *Aghois* son manifestaciones que indican que existía una subcultura homosexual de creciente solidez e importancia.

El capítulo cuarto describe el periodo de la transición con sus contradicciones internas. Seguiremos las dificultades que encontró el cambio legal (un cambio legal que no trajo, hay que recordarlo, una igualdad absoluta). La parte principal de esta sección se refiere a dos modos de puesta en discurso de la homosexualidad. El primero viene articulado en términos de modelo homófilo y se encarna en la línea mayoritaria del movimiento gay, con una serie de textos de gran vitalidad y de una importancia crucial. El segundo se expresa según la lógica de lo camp y se encarna sobre todo (pero no exclusivamente) en la movida y sus aledaños, incluyendo el trabajo provocador, imaginativo y/o

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

simplemente desvergonzado de artistas como Almodóvar, Moix, Nazario y Lluís Fernández a principios de los ochenta.

El libro concluye con unas breves reflexiones sobre el periodo de la posttransición. En realidad la indagación que se propone *De Sodoma a Chueca* acaba en algún punto a mediados de los ochenta. Existen numerosos trabajos que se han ocupado de la evolución de la cultura homosexual en España a partir de este momento, y de algún modo con la aparición del fenómeno Chueca, ya entrados los noventa, nos acercamos peligrosamente al "presente", escurridizo y resistente a la historización. Lo que la coda se propone es simplemente situar algunas tendencias de los últimos quince años en una perspectiva histórica. Se trata, en otras palabras, de ver qué lecciones podemos aprender del largo recorrido de los homosexuales por el siglo veinte para dar sentido a las disyuntivas actuales que nos ofrecen un consumismo tan apetecible como peligroso, en una utopía mediática cuya virtualidad no llega a satisfacer, una presunta falta de represión que permite hacernos la ilusión de que es posible simplemente disfrutar de un ambiente social favorable, sin reflexionar sobre unos límites a la expresión homosexual, todavía marcados por una desconfianza que no es fácil de fijar.

El principal impulso del trabajo es sistematizar una historia, encontrar sus motivos, sus narrativas ocultas. Por supuesto quedan numerosas áreas fuera de la atención del autor y esto es verdad sobre todo de las historias cotidianas que nunca llegaron a encontrar reflejo textual. En cualquier caso, el proceso de selección era inevitable. Un proceso de selección que ha tenido que afectar también a la historia de las mujeres. El problema de si hombres y mujeres han de estudiarse juntos al acometer una historia de la homosexualidad es complejo. En las distancias cortas, ello es, por lo menos, deseable. También lo es cuando se trata de buscar rendimiento político, ya que aquí no se trata de afirmar una identidad, sino de desenmascarar ideologías que imponen ortodoxias. Por otra parte, cuando se trata de recorridos largos como el presente, el tomar como punto de partida la distinción entre "homo" y "hetero" sin hablar de sexo, puede restar especificidad al esfuerzo. Aquí estudiamos la homosexualidad masculina en relación a una historia de la virilidad: los homosexuales masculinos se caracterizan en términos de masculinidad más o menos fallida, no como disidentes a una ortodoxia. Existe demasiada presión para separar lo masculino y lo femenino como para que tal separación pueda ser ignorada con facilida. Creo que la historia de las mujeres tiene unos motivos propios que determinan la historia del lesbianismo y esos motivos requieren tratamiento aparte. Es posible que pueda llegarse a un entramado que pueda recoger todas las formas de disidencia sexual, lo que sé es que ese entramado, esa manera de mantener enfocadas ambas historias, me excedía: según se plantea el presente ensayo habría añadido mayor dispersión y restado nitidez a las narrativas que incluye. En último término, creo que esta historia general de la disidencia sexual sólo puede construirse a partir de un estudio previo específico de la historia de las lesbianas en nuestro país.

Agradecimientos

Cualquier trabajo de este tipo produce deudas. Y la principal tiene que ver con la financiación del mismo. Este trabajo ha sido posible gracias a una

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sustancial ayuda de la Arts and Humanities Research Board de Gran Bretaña, que confió en el proyecto, concediéndome una beca para su realización. Igualmente, mi institución Oxford Brookes University completó esta ayuda con un periodo sabático. Mis deudas individuales son mucho más copiosas. Entre mis colegas en Gran Bretaña, Paul Julian Smith ha sido inspiración y todo un ejemplo de rigor para todos los que trabajamos en el área de los estudios sobre la homosexualidad en España. Ryan Prout siempre ha sido un interlocutor penetrante con quien he discutido a menudo algunas ideas de este trabajo. Igualmente, charlas con Richard Cleminson, Chris Perriam, David Vilaseca y Mark Allinson han servido como punto de partida a algunas de mis argumentaciones. En especial, por su apoyo a lo largo de estos años, nunca podré estar suficientemente agradecido a Ian Michael.

La última fase de este trabajo tuvo lugar en Barcelona, donde tuve la suerte de contar con los recursos del Casal Lambda. Gracias a todos en el Centro de Documentación Armand de Fluvià, que realiza una importante labor para preservar la memoria cultural de los homosexuales en España. Gracias también a Kiko de Pablo, como siempre, al que debo mucho más de lo que puedo expresar. De su incesante búsqueda de materiales oscuros nos beneficiamos toda una generación de estudiosos, y gracias a su generosidad conseguí un buen abanico de ideas para la primera parte del libro. Igualmente gracias a Armand de Fluviá, Jordi Petit y Eliseo Picó, que aceptaron hablar conmigo para clarificar cuestiones sobre una etapa tan confusa como la segunda mitad de los setenta. Espero que los diversos puntos de vista queden reflejados con fidelidad y ecuanimidad. Igualmente, Eduardo Mendicutti y Lluís Maria Todó me ayudaron a contrastar ideas sobre las últimas secciones del libro. Luis Antonio de Villena y Pablo Fuentes me dieron diversas pistas para el enfoque de las primeras secciones.

Gracias por el apoyo y las ideas de Juan Alberni, Alberto Ciáurriz y Joan Matabosch que contribuyeron con sugerencias durante la elaboración de diversas secciones del manuscrito. Por materiales, por mantenerme siempre informado y por creer en el proyecto, gracias a Josep Vitas en Antinous y, por los mismos motivos, de nuevo gracias a Juan, que habría querido que este libro se presentase en El Cobertizo. *The song is ended but the melody lingers on.* En Barcelona, por apoyo en diversos momentos y de diversos modos, tengo deudas con Josep Maria Orteu, con Oscar Cortés, con Pilar Orero y con otros muchos. Por apoyo personal en el largo proceso de elaboración de este trabajo, no puede faltar en estos agradecimientos Jorge Díaz, a quien la suerte me dio por amigo, así como toda la peña en Valencia (Empar, Javi, Toni, Gemma, Pere, Enric), José González, Juan Vicente Aliaga, Peter Bush, mis padres, Myrto Konstantarakos (que estuvo ahí cuando necesitaba una amiga), el adorable Richard que se fue a vivir lejísimos y, una vez más, Joan. Por último, tengo que agradecer muchas cosas a Mili Hernández: que creyera en el proyecto y creyera que yo era la persona para llevarlo a cabo, su ayuda con los materiales, su entusiasmo, sus ganas de hacer cosas. A ella y a Mar, les agradezco su apoyo continuado, su amistad y calor humano.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

I. LA LARGA SOMBRA DE OSCAR WILDE: DECADENTISMO Y EL NACIMIENTO DE LAS CULTURAS HOMOSEXUALES EN ESPAÑA (1910-1928)

INTRODUCCIÓN

La historia de la cultura homosexual en el siglo XX empieza con Oscar Wilde. No porque Wilde sea la primera figura pública que llega a significar homosexualidad entre sus contemporáneos (el propio Wilde contó con referentes que le precedieron y en los que se apoyó, como Whitman o Verlaine), ni porque elabore un discurso que está sutilmente apuntalado por una posición homosexual (de nuevo, otros lo habían hecho antes: helenistas como Symmonds, el propio Ulrichs) ni siquiera porque Wilde sea la primera víctima de un tipo de homofobia que se consolida a finales del siglo XIX (las leyes homofóbicas habían sometido a buen número de homosexuales, mayormente anónimos, antes de 1895, y lo seguirían haciendo después).

Sin embargo, sí que es el momento en que visibilidad pública, voz y presión homofóbica surgen formando un frente común y tienen un impacto público como nunca se había visto, precedente de una nueva situación. Simbólicamente, Wilde constituye cierto «fin de la inocencia» que marca las fronteras entre la experiencia decimonónica y los modelos modernos. No conviene idealizar el pasado: quizá tal inocencia nunca existió en realidad; los sodomitas siempre sufrieron estigma, en la ley, en la vida cotidiana. Pero al estudiar las manifestaciones de homoerotismo a lo largo del siglo XIX encontramos algo nuevo: un cerco cada vez más estrecho a determinados sentimientos que hasta entonces era posible considerar legítimos (o incluso elevados). El destino de Wilde simboliza como ningún otro el momento histórico en que el acoso se convierte en brutal realidad, y ningún homosexual en Occidente, durante la mayor parte del siglo XX, escapa, directa o indirectamente, a su influencia.

Como veremos, la ciencia del siglo XIX construye el armario[1] como una red de categorías y relaciones a través de las cuales se conceptualiza al homosexual. En el último tercio del siglo se completaría un cambio de paradigma[2].

1 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1998.
2 Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La generación de Wilde crece en una sociedad a la que no parecían preocupar en exceso ciertas manifestaciones del homoerotismo masculino; en algún caso, éstas tenían lugar en el corazón de las propias instituciones sociales y los centros de poder. A principios del siglo XX, la sexualidad constituye un campo sujeto a la mirada médica y legal. Los homosexuales europeos que llegaron a la madurez en las últimas décadas del siglo XIX, entre los cuales se cuenta Wilde, experimentan intensamente esta transición entre modelos. La reforma legal y el celo de los doctores han convertido en «perversiones» comportamientos perfectamente habituales hasta el momento.

Como veremos, desde mediados del siglo XIX tiene lugar una revolución del saber que entroniza el cientifismo como discurso de verdad frente a cualquier otro sistema de pensamiento. Y el pensamiento científico no deja lugar por descubrir, hasta llegar a una parcelación del alma humana y de su deseo. El estereotipo del homosexual como categoría patológica-criminal será, como vemos, uno de los resultados de este proceso. Poco a poco, quienes crecieron a mediados del siglo XIX, ven cómo la ciencia y la criminología erigen armarios que les obligan a reconsiderar ciertos comportamientos. De hecho, Frank Harris, íntimo de Wilde, vio el proceso de Queensberry como el inicio de la respuesta por parte del puritanismo ante una situación que consideraban excesiva[3]: la homosexualidad adquiere visibilidad en toda Europa, pero la cultura anglosajona es la que consigue crear un frente más contundente contra ella. Reacciones similares pueden observarse en España quince años después de los juicios de Wilde.

Nunca se había podido hablar libremente en primera persona del deseo por otros hombres, que se expresaba, a menudo, con subterfugios y coartadas; ahora se reduce el cerco, se vigila cualquier signo o, en la formulación de Michel Foucault, se insta a cualquier individuo a declarar una orientación (hetero)sexual. Peor aun: se insta a cada individuo a reconocerse, *en su fuero interno*, como homo («perverso») o hetero («normal»). La conceptualización de homosexualidad siempre fue bastante precaria. En figuras de finales del siglo XIX, siempre es difícil descubrir dónde se encuentran los rasgos que podemos considerar plenamente «homosexuales». Wilde contribuye a crear las condiciones de percepción de la homosexualidad que hoy compartimos y por lo tanto su comportamiento hasta 1895 queda fuera de esas condiciones de percepción. A partir de los juicios de 1895, estaba mucho más claro: la homosexualidad era Oscar Wilde.

Hay que comprender, por ejemplo, que la etiqueta de «homosexual» que se atribuyó a Wilde y que en último término le llevaría a la cárcel tenía elementos comunes con el concepto tal como lo conocemos hoy en día, pero también era algo totalmente distinto: fue, de hecho, el personaje de Wilde lo que contribuyó a la consolidación del estereotipo. Como sugiere Alan Sinfield[4], lo que hoy vemos como claros signos de homosexualidad (afeminamiento, narcisismo, por ejemplo, o la compañía de chicos jóvenes) no eran entendidos así por todos; el concepto de homosexualidad era todavía algo muy nuevo, la idea de

3 Frank Harris, *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, [1914] Madrid, 1928.
4 Alan Sinfield, *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*, Londres, Cassell, 1994.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que podía tratarse de todo un modo de vida no acababa de calar en general, y muchas personalidades relevantes en la vida de Wilde ni siquiera lo sospechaban. En el siguiente capítulo veremos cómo se trata de una situación que pervive a lo largo de las décadas: muchos contemporáneos de Lorca alegarían no conocer su disidencia sexual. Y era probablemente cierto.

La presente sección trata, precisamente, de la formación de estos discursos que poco a poco alcanzan cohesión hasta precipitarse sobre el escritor irlandés a partir de su demanda contra el marqués de Queensberry. Son discursos médicos, legales, a los que hay que añadir cierto sentimiento de disgregación social provocado por inestabilidades finiseculares. El resultado es la aparición del concepto de «homosexualidad», en el último tercio del siglo XIX, que puede verse como una suerte de «pecado original»: a partir de este momento los hombres sienten vergüenza por sus desnudeces.

El proceso de creación del tipo que, con escasas variaciones, determinará la representación homosexual en el siglo XX es complejo. El homosexual es consecuencia de un impulso positivista por clasificar y explicar los recovecos más íntimos del alma humana, pero también de un nuevo impulso moralizador que dará lugar a subjetividades bien integradas en el orden burgués. En los discursos objetivos de la medicina, la ley y la historia, el homosexual nace como un enfermo, un criminal y un signo del presunto proceso de «degeneración» que afectaba a la sociedad decimonónica. Wilde es, de hecho, una de las influencias, desde el mundo de las letras más venenosas en este sentido, según Max Nordau (autor del ensayo *Degeneración*, en el que se da voz a estas ansiedades). Afeminamiento y lujuria, asociados al escritor irlandés, son dos de los rasgos más prominentes del tipo, y, a la vez, son dos rasgos marcados negativamente por las ideologías hegemónicas, en su nueva visión del mundo. El creciente arraigo de ideas sobre perversión sexual ancladas en un discurso sobre degeneración social convierte en patológicos o culpabilizadores a comportamientos que hasta entonces no eran motivo de gran ansiedad.

Un perceptivo relato de Antonio de Hoyos, *Eucarística*, ilustra a la perfección este proceso de interiorización y culpabilización. Dos muchachos púberes se preparan para la confesión. El narrador nos habla de la relación que los une: una amistad intensa, basada en la interdependencia y el apoyo mutuo. Uno de ellos es fuerte, el otro un pobre huérfano que idolatra a su amigo. El sacerdote es un viejo retorcido, lleno de deseos insatisfechos que ha sustituido por una retórica de condena inspirada por el Apocalipsis: un estereotipo propio de la narrativa anticlerical. Con estas pinceladas se prepara el terreno que presentará la confesión como un auténtico acto de corrupción: el sacerdote, quizá inconscientemente buscando satisfacción sexual, introducirá en la vida del niño más débil, a través de numerosas preguntas culpabilizadoras, una imagen del afecto adolescente como mancha, como condena, como pecado, que hará imposible que la relación entre los muchachos vuelva a ser igual. El relato puede leerse como una alegoría sobre un complejo proceso histórico que dura décadas y que se generaliza a partir de finales del XIX. Hoyos muestra aquí gran sensibilidad frente a los mecanismos que hacen ciertos sentimientos problemáticos y los convierten en fuentes de dolor: la Iglesia es el medio a través del cual el prejuicio se difunde y la causa de que la represión y la culpa lleguen a un mundo inocente (por supuesto, aunque la Iglesia, dado

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su contacto con el pueblo, tuvo un papel decisivo en el proceso de culpabilización de ciertas conductas, en el caso de la homosexualidad dicho proceso tiene lugar también en otros discursos culturales).

Las páginas que siguen se ocupan de remontar la genealogía del homosexual, considerado como un tipo que se encarnará en diversos discursos artísticos y sociales. La propia delimitación del término «homosexualidad» es, en sí, un proceso significativo: se trata de aislar y acotar una parte de la experiencia humana más o menos cotidiana, de darle un nombre, de adjudicarle unas causas, de elaborar una taxonomía en torno a ella y, por último, de situarla con unos valores determinados en un entramado simbólico. No podemos dar por sentado que tales operaciones fueran necesarias o naturales.

Por decirlo de otro modo: no es correcto hablar de la homosexualidad como un nuevo territorio que estaba pidiendo a gritos «ser descubierto». La homosexualidad podía haber permanecido como un rasgo del comportamiento humano que no se etiqueta y que no forma parte de acciones moralmente cargadas.

En esta genealogía se conjugan dos procesos simultáneos: nos centraremos, en primer lugar, en la creación del homosexual como un tipo clínico y una figura delictiva, con una ontología y una caracterización bien determinadas y pretendidamente objetivas. Las primeras dos secciones contextualizan la aparición del homosexual como una categoría médica y legal. Pero además, la nueva categoría se inviste de un nuevo significado simbólico a partir de la idea de degeneración y de ideologías moralizadoras. Estos contenidos simbólicos tendrán gran rendimiento en las representaciones populares del homosexual y alimentarán el discurso de la injuria como manifestación social y hegemónica de la homofobia.

1. MÉDICOS, CRIMINÓLOGOS, JUECES Y FILÓSOFOS: LA CREACIÓN DE UN ESTEREOTIPO

1.1 LOS MÉDICOS: POSITIVISMO Y EL NACIMIENTO DEL HOMOSEXUAL COMO CATEGORIA CIENTÍFICA

El positivismo y las nuevas taxonomías

El triunfo del discurso positivista es el centro de gravedad de la nueva visión del mundo que se desarrolla a lo largo del siglo XIX. Esta centralidad se manifiesta como hegemonía en todos los campos culturales: el realismo, vertiente artística del positivismo, se constituirá progresivamente en el modo hegemónico de representación literaria y las artes plásticas; el positivismo se aplicará también a la práctica foral, dotándola de una objetividad que quiere distanciarse del dogma eclesiástico y de la arbitrariedad del monarca o del señor feudal[5]. La primera de estas facetas tendrá singular importancia al estudiar los argumentos de la crítica antimodernista, influidos por la asociación entre mo-

5 Ricardo Campos Marin, José Martínez Pérez, Rafael Huertas García-Alejo, *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dernismo y «perversión», estudiados en la sección siguiente. Como supo ver Lily Litvak[6], la crítica antimodernista utiliza una retórica de descalificación que simplemente *presupone* la superioridad de la visión positivista del mundo frente a la fragmentariedad, evanescencia, capacidad de sugestión y el énfasis en el lenguaje de modernistas, estetas y decadentes.

La psiquiatría decimonónica identificará actos y deseos y los convertirá en patologías. La homosexualidad es uno entre toda una constelación de productos de tal proceso de selección y taxonomización. Se trata de un cambio epistemológico cuyas líneas maestras trazó Michel Foucault en *La voluntad de saber*, primer volumen de su *Historia de la sexualidad*. Moreno y Vázquez[7], que ilustran las reflexiones de Foucault en la historia cultural de nuestro país, resumen el proceso en los siguientes términos:

> No se tratará de reprimir a unos «perversos» que preexistirían a su definición; los expertos en medicina mental establecerán particiones sutiles en el conjunto de la población, codificarán bajo la categoría de perversión a determinadas conductas y tipos de sujeto. Estas categorías se implantarán socialmente a través del peritaje psiquiátrico, la divulgación de la prensa escrita y la literatura de ficción, el adoctrinamiento higiénico de las familias y de los escolares.

Se trata de una idea clave: las ideologías decimonónicas no sólo «reprimen» la homosexualidad, *sobre todo* la crean. El positivismo es una manera de entender el mundo, y la creación del mito o estereotipo homosexual puede considerarse un «daño colateral» de un amplio proceso cultural que se convirtió en sinónimo de impulso civilizador. Así, no es posible entender la evolución del concepto de homosexualidad, por ejemplo, sin tener en cuenta al mismo tiempo las reflexiones científicas sobre la masturbación y sus efectos. De hecho, los estudios de sexología en España anteriores al último tercio del siglo tienden a borrar distinciones entre algunas de las categorías utilizadas, tales como bestialismo, sodomía, pederastia y tribadismo[8]: por supuesto, se trata de prácticas diferentes, pero con una ontología idéntica. Son, todas y cada una de ellas, perversiones estudiables desde una perspectiva científica, con origen en desequilibrios orgánicos.

Las perversiones se elaboran a través de un proceso similar, que consiste en articular en una categoría nueva toda una serie de aspectos que se percibían como dispersos y que pertenecían a ámbitos tan distintos como el deseo, los actos o la personalidad. El deseo entre hombres siempre ha tenido cauces legítimos de expresión en términos de sentimentalismo y emociones, además de otros físicos. Estos modos de expresión (que se refieren, pero no exclusivamente, a lo que denominamos homosexualidad) forman un amplio espectro homosocial de relaciones entre hombres[9]: lo que cambiará serán las parcelaciones dentro de este espectro. En el ejército, en las instituciones educativas,

6 Lily Litvak. *Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
7 Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar, *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997, p. 249.
8 Vázquez y Moreno, *op. cit.*, p. 234.
9 Véase Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, 1985.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

los hombres podían mostrar afecto sin que ello tuviera connotaciones de transgresión contra el orden (bien al contrario). Ni siquiera los actos sexuales entre hombres tenían que ver en todos los casos con el deseo, sino con la oportunidad[10], y por lo tanto no caracterizaban un «tipo» de persona. Por último, el afeminamiento tampoco era signo de *deseo* homoerótico: de hecho, a lo largo del siglo XVIII, los grandes seductores tenían una personalidad refinada que era, de manera muy específica, signo de heterosexualidad[11]. Las primeras tres décadas del siglo XIX ponen las bases para la aparición de un nuevo tipo de personalidad caracterizado por el deseo homoerótico, identificable en las relaciones sodomíticas y que en muchas ocasiones se expresa físicamente a través de rasgos que incluyen el afeminamiento. El sujeto que se conocerá como «homosexual» empieza a hacer su aparición.

En términos generales, la homosexualidad entra en el dominio científico como uno de los conceptos barajados al surgir un mayor interés por la sexualidad. Concretamente, la ciencia sobre la sexualidad desde el siglo XVIII se ocupa de la *clasificación* de las prácticas, pero incide indirectamente en la *condena* de comportamientos, como la masturbación, que no conducen a la conservación de la especie. Ideología burguesa y funcionalidad se encuentran así presentes en los inicios de la ciencia sexológica.

El darwinismo decimonónico constituirá un puntal científico importante para la nueva moral basada en la procreación y la mejora de la especie. Los preceptos de estos nuevos códigos morales tendrán prioridad sobre cualquier consideración sobre el placer individual, *especialmente* sobre los placeres de la carne. Se trata de un elemento ideológico presente en el trabajo de los científicos del momento, y de ahí pasará a los tratados popularizadores que gradualmente empiezan a ocuparse de la homosexualidad ya en la segunda mitad del siglo XIX. El discurso científico, como vemos, no es una explicación «transparente» del mundo.

Pierre Bourdieu llama la atención sobre la diferencia entre estructuras epistemológicas y comportamientos en las primeras secciones de *El sentido práctico*[12]. No podemos ver las operaciones del discurso científico como simple reflejo del «mundo real». El orden del discurso fija, selecciona, busca causas y realiza procesos que nada tienen que ver con el mundo fuera del discurso. La metodología científica puede aspirar a la verdad, pero para ello silencia el hecho de que, en sí, tales operaciones tienen poco de natural, ya que se basan en protocolos y convenciones. La distancia cronológica ayuda a ver esto con mayor claridad. La ciencia médica del siglo XIX no encuentra realidades en su afán categorizador. No era necesario fijar la homosexualidad como un ente epistemológico que va más allá de comportamientos, sean delictivos (la corrupción) o no (la sodomía con consentimiento).

En nuestra necesidad de una explicación «objetiva» del mundo, que no dependa del observador, se olvida con demasiada facilidad que el discurso científico trabaja según una retórica y unas convenciones que nada tienen de

10 Como ilustra, por ejemplo, Alan Bray, *Homosexuality in Renaissance England*, Londres, Gay Men's Press, 1982.
11 Sinfield, 1994, *op. cit.*
12 Pierre Bordieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

objetivas, absolutas o definitivas. Nuestra confianza en la ciencia como discurso de verdad depende enteramente de este olvido. De hecho, toda realidad descrita en términos discursivos (y es el único modo de describirla) sufre el mismo proceso de «deformación».

El homosexual como personaje: la invención de un blanco de tiro

La ciencia decimonónica crea la homosexualidad como un estigma concreto que se da en cierto número de individuos, constituyendo un ejemplo de lo que Sedgwick ha denominado «teorías minorizadoras» de la homosexualidad[13]. Las teorías minorizadoras no son necesariamente homófobas: no tienen por qué conducir a comportamientos que deslegitiman la homosexualidad o promueven el odio contra los individuos definidos por ellas. Puede decirse, sin embargo, que la retórica que las constituye facilita el que estos individuos se conviertan en objetivo de ataque por parte del *habitus* homófobo. Al constituir al homosexual como un objeto, es fácil adjudicarle toda una serie de rasgos (depravación moral, mendacidad, obsesión sexual, proselitismo) que tendrán efectos negativos sobre los individuos. Al crear al «homosexual», sean cuales sean las intenciones, se constituye sobre todo un blanco de tiro. Aquí radica la desconfianza que diversas tradiciones homosexuales han manifestado hacia cualquier delimitación identitaria, que se considera un modo de dar razones al enemigo. Por supuesto, como veremos, también posibilitan un proceso de signo opuesto: naturalizar el deseo homosexual y así reivindicarlo, aunque antes haya que reinventar la caracterización propuesta por el discurso heterosexista.

De hecho, en su estudio sobre medicalizaciones de la sexualidad, Jeffrey Weeks[14] señala que el objetivo de la psiquiatría alemana al apropiarse de la homosexualidad era luchar contra la criminalización de la misma del recientemente aprobado (1871) Párrafo 175. Más de cien años después, el trabajo del médico Simon LeVay[15], que se identifica claramente con unas ideas del mismo tenor, hace también explícito su objetivo prohomosexual. Pero, si bien la minorización no es necesariamente opresiva, la construcción de la homosexualidad como una inclinación «natural», no la sitúa tampoco fuera del alcance de la homofobia.

El auténtico problema de la delimitación positivista de la homosexualidad radica en que todo positivismo se plantea como la *verdadera* aproximación a la realidad, la única posible. Esta autolegitimación es el punto de partida de los efectos opresivos de la categoría científica sobre los individuos. Durante décadas, la ciencia buscó infructuosa y desesperadamente al homosexual que sólo en ella se creaba. A principios del siglo XX I va siendo hora de que tal búsqueda cese por completo. En definitiva, la solución consistiría en abandonar la fe apriorística en la «objetividad» científica al hablar de una categoría construida según un proceso tan cuestionable y, como hemos visto, tan claramente predeterminado por un programa ideológico. Como categoría científi-

13 Sedgwick, 1998, *op. cit.*
14 Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad* [*Sexuality and its Discontents*], Madrid, Talasa, 1993.
15 Simon LeVay, *El cerebro sexual*, Madrid, Alianza, 1995.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ca, el homosexual siempre acabará disolviéndose ante las demandas de la cotidianeidad.

En este contexto, se puede hablar de un nuevo tipo, construido a partir de elementos nuevos, que tendrá su aparición entre el influyente estudio de Ambroise Tardieu sobre los pederastas y los trabajos sexológicos de Karl Ulrichs. La fecha de 1870 como punto de nacimiento del homosexual a partir de la mención del término en un ensayo de Karl Maria Kertneby representa un auténtico punto de inflexión. Esto no significa que la homosexualidad «no existiera» antes de su delimitación científica, como sugieren lecturas sesgadas o simplistas de la obra de Michel Foucault[16]. El debate sobre el presunto «nominalismo» foucaultiano[17] se limita a leer literalmente ciertos pasajes de la *Historia de la sexualidad* (sobre todo el famoso párrafo de la página 56 en el que se hace referencia al «nacimiento» del homosexual) sin tener en cuenta el entramado conceptual en el que se sitúa el filósofo francés. El influyente capítulo sobre pederastia en el trabajo de Tardieu *Estudio médico forense de los atentados contra la honestidad* aparece en 1857 (la primera edición española data de 1863[18]) y aquí ya se describe al sodomita/pederasta como una especie con unos rasgos físicos, unas tendencias y unos hábitos. Además, la sodomía había sido castigada con gran contundencia, incluso bajo la influencia del blando Código Napoleón de 1810.

Por supuesto, ya antes de 1870 se señalaba con el dedo al sodomita. *Por supuesto,* su imagen se construía a partir de una imaginería que comparte diversos aspectos con el homosexual moderno (afeminamiento, melancolía, potencial corruptor, frivolidad). Pero lo que resulta significativo para Foucault[19] es que su conceptualización se realizaba en un orden discursivo distinto al que se utilizará en el último tercio del siglo XIX. A las consideraciones fisiológicas de Tardieu se les adjudicará una especificidad que podemos llamar «esencial». Y en un sistema cultural definido en términos de prácticas discursivas, esta distinción será capital en la percepción de los comportamientos.

El punto de inflexión de 1870 representa la entrada «oficial» de la homosexualidad en el ámbito científico como categoría de análisis (una suerte de «puesta de largo» como término de clasificación y estudio). Lo que resulta relevante en este proceso no es un cambio de actitudes frente al deseo homoerótico explícito (que casi siempre había despertado sospechas y siempre había permanecido como secundario al deseo heterosexual, asociado con la procreación) sino, precisamente, el cambio conceptual realizado a gran escala como consecuencia del nuevo *ethos* de la sociedad burguesa que consiste en una nueva territorialización de hábitos, deseos y placeres. Moreno y Vázquez resumen a la perfección los resultados de este nuevo modelo:

16 Foucault, 1978, *op. cit.*
17 Véase por ejemplo el artículo de John Boswell en George Steiner y Robert Bowers (comps.), *Homosexualidad: literatura, política*, Madrid, Alianza, 1985; véase también Rictor Norton, *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, Londres, Cassell, 1997.
18 Tardieu, Ambroise, *Estudio médico forense de los atentados contra la honestidad*, Madrid, 1863.
19 Foucault, 1978, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> El perverso será a la vez un parásito (infección de la que debe protegerse la sociedad mediante medidas profilácticas), un criminal (objeto de castigo penal y de inspección forense) y un demente (objeto de tratamiento psiquiátrico), sin que estos términos se contradigan mutuamente.[20]

Por supuesto, cabría matizar, las contradicciones entre los tres ámbitos existen, y se manifestarán de manera persistente. En todo caso no llegarán a asumirse como lo que son: una falla en la constitución del personaje.

Una de las consecuencias será la de una mayor concreción al tratar cualquier tipo de deseo que escape a la estrecha ortodoxia burguesa que implicaba matrimonio monógamo y coito para la procreación (el placer sexual en el victorianismo se consideraba oficialmente como una incomodidad que había que reducir al máximo). Gradualmente, sentimientos de amistad fuerte entre hombres que no se conceptualizaban en términos científicos, parecen situarse en el punto de mira del discurso científico.

Quizá uno de los ejemplos de este avance de una nueva mirada y sus consecuencias sobre el sentimentalismo masculino lo tenemos en las modificaciones que Alfred Tennyson introduce en su poema *In memoriam A.H.*[21] El poema, publicado en 1850, es una conmovedora elegía dedicada a Arthur Hallam, amigo de juventud del poeta, fallecido en 1833 y recordado con intenso afecto. Los términos en que se expresan los sentimientos de Tennyson son de un sentimentalismo exacerbado que no excluye la necesidad de contacto físico. Que el contacto físico, tal como se presenta en el poema, no fuera más que una *metáfora* de afecto viril es, por supuesto, una posibilidad. El problema es que en poco tiempo la imagen, metáfora o expresión de un deseo real empieza a resultar sospechosa. Si resultaba aceptable (incluso encomiable) en 1850 para dar una imagen de afecto intenso, a partir de los años ochenta la relación empezaba a aparecer bajo un nuevo paradigma conceptual. El afecto viril de mediados de siglo se asemejaba demasiado a la homosexualidad que aparece en el último tercio. Esto pudo ser la causa de las correcciones llevadas a cabo por Tennyson en una edición posterior de 1878, que, predeciblemente, eliminaban los aspectos sospechosos, como la necesidad de contacto físico con el amigo. Es importante insistir en que nos hallamos ante un problema de percepción, no de realidad. Es decir, que no sería del todo correcto concluir que se trata simplemente del interés del poeta por «ocultar su homosexualidad» mediante una censura del texto. Este hecho constituye una ilustración palmaria de las formulaciones foucaultianas: en 1850 los sentimientos de Tennyson por Hallam (que hablaban de la experiencia de amistad a principios de siglo) no se leían como homosexuales; veinte años más tarde se corría este embarazoso riesgo, lo cual habría deslegitimado la intención inicial del poema de exaltar la amistad, arrojándolo al coso de los doctores y la patología.

Al pasar del castigo de los actos a la creación de un tipo de personalidad que se pone bajo el microscopio, la ciencia comete su gran pecado original. Y tenemos que seguir preguntándonos por qué. Algo en realidad inestable e

20 Moreno y Vázquez, *op. cit.*, p. 242.
21 Norton, 1997, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

indefinible se presenta como algo fijo y estudiable. El desajuste entre la dispersión de la experiencia y el monologismo del discurso de autoridad producirá a su vez toda una serie de incoherencias y requerirá de una continua autojustificación que en ocasiones sólo podrá realizarse recurriendo a la histeria y a la injuria. De este pecado original se derivan los problemas que surgen en torno a la homosexualidad a lo largo del siglo XX.

Las consideraciones médicas sobre la homosexualidad van concretándose a lo largo del siglo XIX. A pesar de que en este trabajo nos referiremos a «el homosexual» como un estereotipo bien formado, lo cierto es que diversas escuelas dan lugar a diversas genealogías. No existe una opinión científica única sobre las causas y características de este tipo: el modelo se halla en continuo estado de interrogación y cambio. Algunas propuestas se convertirán en convencionales y tendrán un lugar central en el uso de la figura. Así sucede con la narrativa que une homosexualidad y degeneración (la homosexualidad se adquiere), que calará en el inconsciente colectivo y se presentará como una verdad hasta bien entrados los años veinte. Pero, a pesar de la voluntad de presentar la homosexualidad como categoría objetiva, sus límites son bastante borrosos. Algunas de estas áreas de incertidumbre resultan de especial interés.

Indeterminación

Dos preocupaciones recurrentes en la constitución del homosexual dieron lugar a numerosos debates. La primera giraba en torno a si en el origen de la homosexualidad hay motivaciones simplemente físicas (y por lo tanto fácilmente analizables y cuantificables) o si se trata de un mal de carácter moral (y por lo tanto perteneciente al ámbito de la especulación filosófica o la religión). Es una disyuntiva que se relaciona con los orígenes de la homosexualidad en el concepto moralista de sodomía. No era fácil renunciar a cualquiera de estos aspectos: la homosexualidad se presenta siempre como una categoría que contiene elementos de moralidad. La ciencia preferirá hablar de fisiología, pero el discurso moralizador nunca dejará de aparecer. La segunda preocupación consistía en determinar si la homosexualidad es congénita o adquirida: a medida que la ciencia es instrumentalizada por la práctica foral, las condiciones en que la homosexualidad se «adquiere» (a través de la corrupción) irán resultando del mayor interés para quienes quieren poner coto a la creciente visibilidad homosexual. Se trata de dos dicotomías que darán lugar a diagnósticos encontrados sobre «el homosexual» y la actitud que la sociedad ha de adoptar al respecto. Sus ecos aún resuenan.

La aplicación de los principios cientifistas encontrará obstáculos que obligarán a un replanteamiento de la cuestión. El progresivo poder del discurso científico amenazaba la visión religiosa del mundo: la sustitución de la religión por un pensamiento científico para dar cuenta del mundo significaba en términos prácticos la muerte de dios y es uno de los procesos centrales del siglo XIX en Occidente. A pesar de esto, el estamento científico llega a lo que podríamos comparar con «pactos de no agresión», en deferencia al poder de la Iglesia, reconociendo que el campo de actuación de la ciencia es distinto del de la religión, pero que no son incompatibles, y ciertos doctores integrarán

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

algunos de los conceptos clásicos de la religión en sus ensayos. La religión, por su parte, insistirá en la doctrina de la «doble verdad»: todo acontecimiento tiene una verdad según la ciencia y *otra* según la religión. ¿Quién osó sugerir que no se puede repicar y estar en misa?[22]

También encontraremos formulaciones muy distintas sobre el estatus epistemológico de esa patología. Para Krafft Ebbing se tratará simplemente de inversión del deseo normal en individuos concretos[23]. Sus formulaciones tendrán importantes repercusiones en España a través de los ensayos de Gregorio Marañón[24]. En cambio, para un médico homosexual como Ulrichs, uno de los primeros activistas homófilos en Alemania, la causa no es la inversión: el homosexual debe ser considerado como un «tercer sexo». El movimiento es sutil: el concepto de «inversión» presupone «anormalidad», mientras que el «tercer sexo» puede ser un concepto tan natural como los otros dos. A pesar de las diferencias de diagnóstico y perspectiva, las definiciones del periodo comparten un componente minorizador y vienen inspiradas por el discurso científico. Se trata de un dato importante: uno de los modelos alternativos a la omnipresencia del cientifismo consistirá precisamente el que sitúe al homosexual en un ámbito discursivo fuera del alcance de la ciencia. Como veremos, el modelo malditista-decadentista creará estos ámbitos.

A estos mecanismos, propios del discurso científico, habrá que añadir unos discursos que sólo cabe denominar «ideológicos» que se superponen a la objetividad científica para hacerle servir a ciertos intereses. Debido al campo de fuerzas de la sociedad de fines del XIX, estos intereses serán los de la clase burguesa y estarán del lado de la homofobia. En efecto, a pesar de todas sus aspiraciones a la objetividad, el discurso científico no existe independientemente de fuerzas políticas y económicas. La ciencia necesita financiación y apoyo institucional, y en el periodo ésta venía dada por una clase social con intereses muy concretos. Por cada caso de rebeldía de un científico frente a sus mecenas, encontraríamos cientos de aquiescencia, en la que el discurso científico simplemente justifica una situación de poder. La ciencia sirve a intereses sociales burgueses y la burguesía reclama que la ciencia justifique aspectos concretos de su ideología.

Así, aunque el innatismo se acepta en general como verdad científica, se busca un modo de poner coto a la homosexualidad desde la práctica legal: la homosexualidad es algo que hay que seguir controlando porque puede extenderse, y es algo que hay que intentar corregir por medio de leyes represivas. Aunque el objetivo inicial de la ciencia no sea defender la familia o la monogamia, intereses de grupo harán que el trabajo científico se active en esta dirección. Si la presunta objetividad científica ya había quedado cuestionada por su utilización de una retórica que es convencional y contingente, ahora

22 En España, estos intentos son bastante evidentes (predeciblemente, dado el poder de la Iglesia católica). El doctor Pedro Mata, por ejemplo, una de las figuras más importantes de su tiempo, integra perfectamente el concepto de «alma» en sus disquisiciones científicas, sin demasiada preocupación por las inconsistencias a que ello conduce. Numerosos intentos de este tipo se ilustran en *Sexo y razón*.

23 Weeks, 1993, *op. cit.*

24 Gregorio Marañón, «Los estados intersexuales», en *Obras completas de Gregorio Marañón*, vol. VIII, Madrid, Espasa Calpe, 1972. Sus ideas se estudian en el segundo capítulo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

queda doblemente cuestionada al servir, mayoritariamente, a unos intereses particulares y contribuir a cimentar una concepción concreta del mundo. La medicina legal se irá convirtiendo en una institución que, además de sus funciones explícitas, se afana en reforzar sus propios intereses. Los doctores actuaban como gremio para legitimarse y dar sentido a las clínicas que ellos mismos regentaban[25]. Éstas se benefician de una mayor sofisticación en la taxonomía y tratamiento de los pacientes mentales. Así, habrá un esfuerzo orquestado por poner bajo su jurisdicción toda una serie de prácticas que antes no estaban penadas, ganando poder como institución. A partir de un lenguaje especializado y unas técnicas concretas llegará a hacerse indispensable en los ámbitos forales. La práctica médica se convertirá así en una de las herramientas de la justicia.

1.2 CRIMINALIDAD: EL HOMOSEXUAL COMO OBJETO DE ATENCIÓN JURÍDICA

La mirada del legislador

Hemos visto cómo el homosexual *se crea* principalmente como enfermo. La tendencia a la criminalidad será otro de los rasgos del nuevo tipo. Compaginar patología y criminalidad no será siempre fácil, pero en esta sección comprobaremos que se hicieron importantes esfuerzos por llevar a cabo una fusión entre dos ámbitos que, a priori, tenían poco que ver. Son esfuerzos cuyo resultado más perdurable en España, una vez pasados los rigores de su primera aplicación, sería la condena de la homosexualidad porque, con toda certeza, genera criminalidad, algo que se concretiza en la reforma de 1954 de la Ley de Vagos y Maleantes.

Las discusiones sobre la homosexualidad se realizan a menudo en este contexto (con incidencia en la participación de pederastas en asesinatos y su papel como corruptores de menores): se trata de delimitar hasta qué punto el comportamiento «inmoral» es también «criminal» y por lo tanto punible por la ley. La homosexualidad también será un elemento más en esta nueva parcelación de la conducta delictiva.

La medicina legal buscaba, ante todo, separar las prácticas y comportamientos que deben recibir atención por parte de la ley y cuáles no. En algunos casos, la inclusión será obvia: evidentemente un comportamiento como el homicidio tenía que estar penado. Sin embargo el nuevo papel de la ciencia como discurso, que enmarca los actos en un orden distinto, introduce cierta ambigüedad. El ejemplo de los debates sobre la monomanía homicida, de cierta repercusión en España, resulta ilustrativo. Se dirimía la cuestión de la responsabilidad del asesino cuando éste era un enfermo. La monomanía homicida se constituye como un concepto eximente o atenuante en los homicidios cometidos por estos individuos. En particular, se propondrán teorías que hablarán del «innatismo» del instinto criminal, que recibieron la atención de numerosos escritores[26] y que tendrán consecuencias importantes.

26 Por ejemplo, Azorín: véase «*La sociología criminal* y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo», en Lily Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Madrid, Anthropos, 1990.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El *Estudio médico Forense de los atentados contra la honestidad*, de Ambroise Tardieu, constituye uno de los ensayos más influyentes en la retórica de criminalización de la homosexualidad a partir de las ideas de los psiquiatras. Tardieu será en sus descripciones de rasgos fisiológicos y hábitos de comportamiento más explícito de lo que sus antecesores consideraron púdico o prudente. Su desenmascaramiento de los pederastas está encaminado a ayudar al médico forense a descubrir signos de sodomía en casos penales. El capítulo titulado «Pederastia y sodomía» (de gran influencia y publicado separadamente en el libro del divulgador sexológico Antonio Peratoner *Los peligros del amor*, de 1874[27]) se inicia con una descripción de mecanismos de prostitución pederasta y el chantaje, para pasar a analizar las maneras en que puede identificarse a los homosexuales, tanto en sus signos externos como en peritajes forales. A continuación, un extracto con la descripción «estándar» (había variaciones) del pederasta según Tardieu:

> El carácter de los pederastas, especialmente de aquellos que, por pasión o cálculo, solicitan y seducen a los hombres, se pinta a menudo en su exterior, en su traje, en sus modales y en sus gustos, que reflejan, en cierto modo, la perversión antinatural de sus inclinaciones sexuales. Aunque este hecho no se observe siempre, es, por lo menos, asaz frecuente para que merezca ser señalado: cabello rizado; tez llena de afeites; cuello escotado; talle apretado de manera que se pronuncien las formas; dedos, orejas y pecho cargados de joyas; exhalando todo el cuerpo el olor de los más penetrantes perfumes, y en las manos un pañuelo, flores, etc., tal es la fisonomía, extraña, repugnante y a buen seguro sospechosa que descubre a los pederastas.[28]

Existe cierta incoherencia (o simplismo) en el planteamiento de signos que descubren al homosexual: Tardieu no parece tener en cuenta que una vez que se le persigue como individuo, el homosexual podrá ocultarse fácilmente alterando esos signos externos. Por otra parte, parece asumirse de manera tácita que el homosexual, por serlo, está abocado, inevitablemente, a llevar perfume y rizarse los cabellos: es el triunfo del estereotipo médico sobre la evidencia en la construcción de la realidad y a la vez una ilustración de las contradicciones del esencialismo. En otros casos, los signos son puramente fisiológicos, pero no se aprecian a simple vista y sólo se revelan al análisis detallado del criminólogo:

> Los signos característicos de la pederastia pasiva que vamos a revistar sucesivamente son: el desarrollo excesivo de las nalgas; la deformación infundibuliforme del ano; la relajación del esfínter; la desaparición de los pliegues; las crestas y carúnculas de los bordes del ano; la dilatación extrema del orificio anal; la incontinencia de las materias fecales; las ulceraciones; las rasgadas; las hemorroides; las fístulas; la blenorragia rectal; la sífilis y los cuerpos extraños introducidos en el ano.[29]

27 Antonio Peratoner, *Los peligros del amor, de la lujuria y del libertinage en el hombre y en la mujer*, [1874], Barcelona, 1892.
28 Cit. en Peratoner, 1892, p. 178.
29 Ibíd., p. 181.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Las primeras discusiones sobre el nuevo tipo tienen lugar en el contexto de la transgresión contra la estabilidad de la sociedad, y comienza así una perdurable asociación entre homosexuales y criminales.

Esto explicará la evolución en las actitudes hacia la creciente penalización de los comportamientos sexuales entre hombres. El Código Napoleón había despenalizado la sodomía en diversos países de la Europa Occidental, al tratarse de una práctica que no producía perjuicio al individuo. Sin duda seguía conceptualizándose como acto repulsivo, innombrable, que ofendía la moral de quien lo imaginaba, pero había una tendencia a considerarlo dentro del ámbito de lo privado y por lo tanto fuera del alcance de la ley. Esta tendencia cambia de sentido con el avance de la mentalidad científica. La sociedad burguesa decimonónica, a partir de los argumentos bosquejados, volverá a plantearse la penalización, paralela a la creciente sofisticación en la taxonomía y diagnóstico de dichos comportamientos. El resultado es que la homosexualidad pasa de constituirse en el discurso científico-médico sobre la sexualidad a estar también en el punto de mira de la ley.

La sodomía vuelve a criminalizarse, pero el lapso de tiempo transcurrido (y el mencionado cambio en el paradigma) hará que lo que se penaliza sea algo distinto a lo que se despenalizó. El Código Napoleón eliminó de las leyes unas *prácticas* determinadas. Las nuevas leyes criminalizan comportamientos relacionados con la nueva *categoría*. En este sentido no es casual que el recrudecimiento de la homofobia a finales del siglo XIX sea simultáneo a la delimitación científica de la homosexualidad. Ambos procesos están íntimamente relacionados.

Como sucedía en toda categoría médico-penal, los ensayos sobre la homosexualidad producirán una descripción y una taxonomía que permita reconocerla y controlarla. Una de las formulaciones decimonónicas más influyentes en este sentido la encontraremos en el trabajo del antropólogo italiano Cesare Lombroso. En sus trabajos, buscaba conexiones científicas entre determinados rasgos morales y rasgos fisiológicos. Se trata de un exponente de pensamiento positivista que se apoya en lo cuantificable: Lombroso mide diámetros craneales, narices y penes para trazar «retratos» de diversas tipologías criminales, entre ellas la del pederasta y sus subclasificaciones. Uno de sus principales exponentes lo tenemos en el trabajo de Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilanedo *La mala vida en Madrid* (1901). Los autores estudian diversos tipos de delincuentes (entre ellos un buen número de homosexuales que se dedican a la prostitución), y sus análisis incluyen siempre una detallada anotación de medidas y una inspección de rasgos físicos. A esto se añade un historial biográfico que da cuenta de las circunstancias que han abocado al sujeto a la vida depravada[30]. Los ensayos influidos por el método lombrosiano se caracterizan precisamente por una detallada descripción de rasgos y síntomas que «demuestran» patologías concretas y marcan al sujeto como delincuente. Los aspectos «objetivos» se enfatizarán frente a otros menos estudiables: el homosexual lombrosiano se determina a partir de mediciones y calibraciones (aunque no se trata de pruebas que funcionen en todos los

30 Estos historiales se convertirán en elementos indispensables de narrativas naturalistas sobre casos patológicos y por consiguiente los encontraremos en los textos «sobre» el homosexual, que harán remontar los orígenes de su defecto a los padres y la infancia.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

casos, como reconocerán Bernaldo de Quirós y Llanas Aguineldo).[31] En España, la influencia de las ideas de Lombroso será capital a finales del siglo XIX.[32] Pero sus ideas se percibían, ya a principios del siglo XX, como anticuadas y tendrán más uso literario que científico.

Entre estas, hay que destacar la concepción del instinto criminal como una manifestación de atavismo: un signo de etapas de la civilización ya superadas. Un corolario (utilizado como punto de partida por Max Nordau) es que el avance de la criminalidad hace retroceder la civilización y se pierde el terreno ganado por el progreso[33]. El cuerpo del individuo se convierte aquí en metáfora del cuerpo social. Sanando o elminando al individuo enfermo se evitarán los catastróficos efectos de la degeneración.

Congénitos y adquiridos

En el trabajo de Tardieu, los comportamientos se asocian a unas genealogías que convierten la homosexualidad en algo «esencial» y excepcional: la normalidad, por supuesto, carece de «causas». Así, a un comportamiento que podía ser perfectamente habitual se le asocia un aura de excepcionalidad, de escándalo. Un ejemplo del capítulo citado podría enternecer al lector contemporáneo, con su narrativa de placeres inocentes sesgados por la intolerancia: dos jóvenes de clase obrera son sorprendidos retozando descuidados en el romántico enclave de un parque parisino, y de repente serán atrapados por la opinión del médico y sometidos a las más cruentas pruebas y mediciones para convertirlos en degenerados[34]: «En el 10 de noviembre de 1854, los llamados D..., soldado, y L..., cocinero, de edad dieciocho años, fueron arrestados, por la noche, en el Campo de Marte, en estado de semidesnudez.» A lo largo del texto, Tardieu habla de su labor profesional como de un asunto serio en el que no hay implicación personal (la objetividad médica es también parte del cometido del criminólogo). Trata a los presuntos homosexuales como meros objetos hacia los que no muestra el menor ápice de humanidad. Se desprende una actitud de arrogancia en la que los analizados no merecen respeto alguno. Por ejemplo, en cierto momento nos habla de su visita a las prisiones para determinar si un sujeto determinado es pederasta y a qué categoría pertenece. Se trata de todo un documento sobre la mirada científica:

> Siempre que procedo al examen, como más frecuentemente sucede, en una prisión, me abstengo, con toda intención, de indicar al preso el objeto de mi visita; le ordeno que se desnude, y a menudo, sin otra forma, toma espontáneamente la posición más favorable a mi inspección. Me guardaré mucho de decidir positivamente si esta manera de obrar tiene algo de significativa; pero sí, es muy a propósito para llamar la atención. Por lo demás, no dejo nunca de explorar, sucesivamente, el ano y los órganos sexuales, y no temo participar que, en adelante, todo dictamen concerniente al examen de un pederasta deberá enunciar los resultados de esta doble exploración (...). Un medio, muy

31 Constancio Bernaldo de Quirós y José Mª Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con fotografías y dibujos del natural*, Zaragoza, Egido, 1998.
32 Luis Maristany, *El gabinete del doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España*, Barcelona, Anagrama, 1973.
33 Campos (*et al.*), 2000, *op. cit.*
34 Cit. en Peratoner, 1892, p. 203.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> conocido de los pederastas y por el cual se esfuerzan en disimular las huellas características de su infamia, consiste en contraer fuertemente las nalgas. Así pueden conseguir que, al principio, sea muy difícil separarlas, e impedir que aparezcan el *infundíbulum* y la relajación del esfínter; pero es suficiente, en tal caso, o hacerles cambiar súbitamente de posición o hacerles colocar de rodillas sobre el borde de una silla, en una actitud penosa, o, sencillamente, prolongar el examen de manera que se fatiguen los músculos contraídos para triunfar de tan grosera superchería.[35]

Tenemos aquí un ejemplo del modo en que, con la excusa de cientifismo, se convierte a individuos en objetos, suspendiendo todos sus derechos como seres humanos. El tipo de lenguaje refleja la arrogancia del discurso científico frente a sus analizados y la negativa a interaccionar con ellos como individuos normales. El pederasta se ha convertido en una «verdad» ineludible que requiere atención y tratamiento.

Si el concepto de homosexualidad congénita había conducido a una suerte de *impasse* en términos de penalización (no se puede castigar a alguien por el simple hecho de ser homosexual, ya que no tiene la culpa), al mismo tiempo existía cierta presión en favor del castigo de cualquier tipo de desviación de los parámetros de la cultura burguesa. Pronto, las discusiones sobre la homosexualidad añaden que, junto a los casos congénitos, había casos de homosexualidad «adquirida»: los individuos expuestos a la homosexualidad desde su infancia podían convertirse a su vez en homosexuales. Es un toque magistral (si bien no del todo consistente) para estimular actuaciones homofóbicas.

Empezamos a observar un aspecto de la mayor importancia en la retórica de la representación homosexual que será también asimilado por trabajos apologéticos como el *Corydon* de Gide: la división del homosexual en varios «tipos», uno de los cuales resulta perdonable, mientras que los otros han de ser castigados.

Por una parte existían los enfermos. Éstos no eran responsables de su enfermedad. Pero, en cualquier caso, se convertían en una amenaza para otros. Algunos sistemas legislativos advierten que su propia presencia era un mal ejemplo que podía corromper a la juventud.

El concepto de homosexualidad adquirida pone el énfasis en la figura de corruptor de menores, que merece desaprobación y duras penas. De ahí a que la sospecha de corrupción caiga sobre *todos* los homosexuales hay solo un paso: los homosexuales son peligrosos sociales porque con su ejemplo o sus acciones pueden corromper a la juventud. A lo largo del siglo XX, se reservará un espacio de tolerancia para el homosexual casto[36], pero al homosexual practicante se le adjudicará la incómoda etiqueta de peligroso social. Es el principio de la historia de la legislación homofóbica en España cuya última manifestación (hasta la fecha) sería la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970.

35 Cit. en Peratoner, 1892, pp. 190-191.

36 P. ej., recordemos opiniones recientes de representantes de la Iglesia católica; veremos numerosos ejemplos en obras de Retana, Hernández Catá, Díez de Tejada y otros autores.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La idea de peligrosidad social es una de las claves en el cambio legislativo[37]. Hay que contener lo que paranoicamente se describe como un avance imparable. Esta idea se encuentra a menudo en las memorias de Cansinos[38], escritas ya en los años treinta. Es como si de repente ciertos límites «naturales» de tolerancia estuvieran siendo forzados. De ahí a la propuesta de leyes que defendieran a la sociedad de esa amenaza conteniendo la visibilidad homosexual hay solo un paso. En Alemania, el proceso fue rápido y se legisló en 1870. Esto supuso una mayor concienciación en este país, cuna del movimiento homófilo en Europa[39]. No puede ser considerado una casualidad que Berlín fuera, en los años veinte, la capital homosexual de Europa, con una visibilidad que ha sido comentada por diversos testigos[40]. Gran Bretaña recrudecería su legislación homofóbica en 1885, dando lugar a una oleada de chantajes. Una de las víctimas del endurecimiento será Oscar Wilde, cuyo procesamiento y condena constituye uno de los temas recurrentes en la imaginación homosexual del siglo XX[41].

En España la primera ley moderna que contempla «la homosexualidad» es el Código Penal de 1928. Sus fines, en lo que respecta a la homosexualidad, serán contener lo que se consideraba una amenaza creciente. A pesar de formar parte de un paquete de medidas represivas creadas por la dictadura de Primo de Rivera, es una idea en sintonía con postulados regeneracionistas. Y aquí un dato que no deja de llamar la atención: mientras que el estamento científico de finales del XIX en Alemania se había declarado contrario a la condena a los homosexuales, los psiquiatras españoles del siglo XX, influenciados por la idea de decadencia, serían uno de los principales grupos de presión para que se endureciesen los mecanismos de control[42]. Una vez constituido, el estereotipo se convierte en una suerte de realidad científica que se inserta en toda una serie de documentos institucionales. Los médicos propondrán métodos de curación, la policía los perseguirá, los gobiernos crearán leyes para contenerlos.

1.3 UNA TEORÍA DE LA SOCIEDAD: DEGENERACIÓN

Decadencia y degeneración

El discurso de los criminólogos acabará por triunfar, y pronto se verá reforzado por otras narrativas que dan expresión al espíritu finisecular. En particular nos referiremos a la idea de «decadencia» y su correlato médico, la «degeneración» como modos de dar un contenido sociológico al nuevo concepto de homosexualidad. Algo en la disidencia sexual la hace singularmente incómoda para una clase, la burguesía, que defendía una perspectiva científica sobre una sexualidad que había que domeñar: las perversiones eran un recordatorio de la existencia de realidades que no podían fijarse en esos términos.

37 Campos (*et al*), 2000, *op. cit.*
38 P. ej., por Rafael Cansinos-Assens, en *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1982.
39 Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Paris, Seuil, 2000.
40 P. ej., véase *Christopher and its Kind*, el segundo volumen de memorias de Christopher Isherwood (Londres, Methuen, 1977).
41 Sobre la introducción de leyes homofóbicas en Gran Bretaña, véase Jeffrey Weeks, *Coming Out. Homosexual Politics in Britain*, Londres, Quartet, 1977.
42 Vázquez y Moreno, 1997, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La decadencia[43] es uno de los lugares comunes en debates intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX. Se trata de una visión particular de la Historia que absorberá las conceptualizaciones de la homosexualidad y otras manifestaciones sociales, insertándolas simbólicamente para confirmar un diagnóstico sobre la sociedad a fines del XIX. Se trata de un proceso circular: la homosexualidad alimenta la paranoia de decadencia al tiempo que se estudia como signo que representa esa decadencia; es así *causa* y *resultado* del proceso de decadencia.

La aparición del homosexual ha de entenderse en el contexto de un diagnóstico sobre el mal estado de la sociedad que predomina en las últimas décadas del siglo XIX y que es signo de la paranoia burguesa: la decadencia. De nuevo, la aparición del homosexual es paralela a la consciencia de decadencia y se insertará como uno de los signos de la misma.

Cada clase dominante crea sus propias pesadillas. La orgullosa sociedad burguesa nunca dejó de sentirse atacada, y el concepto de decadencia constituye un punto de partida para identificar a los atacantes (es decir, para la elaboración de leyes represivas) a la vez que se hacen concretos sus miedos de descomposición a través de una imaginería concreta.

Por supuesto, no se trata de un concepto nuevo. Siempre se había hablado de la decadencia de los imperios y de las civilizaciones: cayó Egipto, cayó Roma, cayó Bizancio. A un momento de gloria y equilibrio sucedía un rápido declive en el que desaparecían la estabilidad, el orden y el proyecto común civilizador. Varios mitos llenan las reflexiones sobre la decadencia. Uno de ellos es, por supuesto, el de la llegada de los bárbaros. Pero los bárbaros sólo pueden vencer a una civilización fuerte si ésta se halla internamente debilitada por la molicie o el excesivo egoísmo. La obra de autores como Theodor Mommsen y Oswald Spengler traslada el concepto a la sociedad contemporánea. El Imperio Romano de Mommsen es reflejo de los dilemas morales a que se enfrentaban las naciones europeas en el momento. En cuanto al trabajo de Spengler, *La decadencia de Occidente*, constituye uno de los trabajos fundamentales que articula el pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX. Agotada su trayectoria, Occidente caería también como lo hicieron los otros grandes imperios.

Los burgueses decimonónicos reescriben la decadencia de las grandes civilizaciones en términos que reflejan sus propios terrores. La moral burguesa más inflexible se considera a sí misma como el muro de contención frente a la llegada de los bárbaros. En literatura, decadentes eran poetas como Baudelaire y Verlaine, debilitados por la droga y el vicio, individualistas y creadores de poesía venenosa y de atmósferas recargadas. De hecho, el terror a la decadencia llegaría a favorecer, aun en los años veinte, el ascenso imparable del fascismo, que proponía un proceso de regeneración y limpieza de indeseables para llegar a una sociedad racialmente pura. Contra el individualismo egoísta, es necesario un refuerzo por parte de la maquinaria social para llegar a una sociedad estable y libre de la amenaza del aniquilamiento. Es una

43 Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1997. También el libro de Philip Hoare *Oscar Wilde's Last Stand*, Nueva York, Arcade Publishing, 1998.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de las ideas centrales en el trabajo de Paul Bourget *Essais de psychologie contemporaine* (1883), uno de los teorizadores de la decadencia más influyentes en España.

Aquí hay que destacar que la respuesta al miedo a la decadencia es a menudo de carácter progresista y una de sus manifestaciones en España será el espíritu regeneracionista de Ángel Ganivet y otros. Por supuesto, la adscripción de las perversiones sexuales al campo marcado negativamente de la decadencia hará que desde posiciones reformistas o progresistas la homosexualidad sea contemplada como algo que, por mucho que tenga que aceptarse como un hecho de la vida, no habrá que favorecer de ningún modo. Es la primera manifestación de una idea clave que aparecerá con cierta insistencia a lo largo de este trabajo: *los movimientos considerados como socialmente progresistas no se identifican necesariamente con posiciones homófilas*. Desgraciadamente, a lo largo de la historia en nuestro país, la homofobia de los progresistas ha sido vociferante; no hay una relación paralela entre posicionamientos políticos (izquierda/derecha, o progresista/reaccionario por ejemplo) fijos y actitudes hacia la homosexualidad (homofilia/homofobia)[44]. Esta identificación entre perversión sexual y decadencia social se realiza a través de un concepto puente, que media entre lo biológico y lo histórico, entre lo individual y lo social: la degeneración.

La degeneración[45] constituye una manifestación específica y típicamente tardodecimonónica del concepto de decadencia. Propone que la decadencia es el resultado de una «enfermedad social». El concepto de degeneración será uno de los marcos contextuales más corrientes en las discusiones sobre el homosexual y aparecerá de manera insistente en el discurso de la injuria.

De nuevo nos encontramos con una distancia entre los homosexuales tal como aparecen en tratamientos discursivos y los «homosexuales cotidianos» que apenas hablaban de sí. Por supuesto, lo realmente importante será el estereotipo, no los individuos reales que lo inspiran: si el homosexual real, el individuo al que se analiza, no encaja en las reflexiones sobre degeneración, habrá que hacerlo encajar, a menudo ignorando los aspectos de la experiencia homosexual no interpretables en esos términos y, por supuesto, desoyendo a los propios homosexuales. Los degeneracionistas utilizan aspectos del pensamiento darwiniano sobre la supervivencia del más fuerte y aseguran que el fin de la civilización se relaciona con el fin de la raza.

Lo que se lleva a cabo en esta formulación es un proceso metafórico: el cuerpo físico de los ciudadanos se utiliza como metáfora del cuerpo social, se pasa de la lacra individual (alcoholismo, tendencias homicidas, perversión sexual) a lacras sociales que necesitan la actuación urgente por parte de las instituciones para alcanzar la regeneración de un cuerpo social «enfermo»[46]. El espectacular salto conceptual se lleva a cabo a través de una metáfora cuyo uso es tan efectivo como acientífico y que estará en la base de diversas ideas de reforma

44 Es tentador añadir que lo inverso también es cierto: si bien no todos los progresistas han sido favorables a la expresión de la homosexualidad, no todos los homosexuales han sido progresistas. Es obvio. Sin embargo a esto hay que añadir que el grueso de la tradición homosexual tal como aparece delineada en este libro ha tendido al progresismo y ha tendido a la izquierda. En otras palabras, los intentos de los homosexuales por integrarse en posiciones de izquierda no han sido siempre bien recibidos.
45 Campos (*et al.*), 2000, *op. cit.*, pp. 3-8.
46 Ibid., pp. 18-27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

social y penal en las primeras décadas del siglo XX. El trabajo en el que se concreta la ideología de la degeneración en literatura es *Degeneración*, de Max Nordau[47]. Se trataba de adoptar una perspectiva positivista para condenar la nociva influencia de una oleada de autores decadentes. El énfasis en el genio y la individualidad constituyen uno de los aspectos «venenosos» de la literatura contemporánea, y Wilde se considera como uno de los principales corruptores. Se trata de ideas que tuvieron, como veremos, gran influencia en autores como Cansinos, un ferviente admirador de Nordau.

La sociedad necesita de una «regeneración» para evitar que la enfermedad acabe con ella. En España este tipo de pensamiento, bien extendido en Europa, tiene sus apoyaturas específicas en el desastre del 98 y en los intentos regeneracionistas de principios de siglo[48]. De nuevo hay que citar el trabajo de Moreno y Vázquez, que resume a la perfección el vínculo entre la idea general de decadencia y la situación española:

> En España, estos proyectos finiseculares, coetáneos del paso de un modelo económico colonial (capitalización extranjera de la economía) a un modelo nacional (proteccionismo en apogeo con las leyes arancelarias aprobadas entre 1891 y 1906, paulatina concentración de capitales en España durante la Restauración), se encarnan especialmente en las élites intelectuales que protagonizan el activismo reformador, y en las iniciativas concernientes a la «cuestión social» emprendidas por al Administración desde esa época. El Estado Social o Estado Interventor, promocionado por estas mismas élites, empezará a constituirse en España a partir de esos primeros proyectos y decisiones que en Europa, empezando por Alemania, comenzaban a convertirse en moneda corriente.
>
> En estas iniciativas se trata de levantar la fuerza de una nación que ha perdido su imperio colonial, descolocada y retrasada en el proceso de industrialización, corrompida y arcaica en su organización política, su estructura social y sus formas de vida. La decadencia nacional era frecuentemente entendida por políticos e intelectuales en términos biológicos; la regeneración apuntaba al país, a la población, entendida como un ser vivo, como una especie, como una raza. El tipo físico español degeneraba irreversiblemente: era imprescindible revigorizarlo.[49]

La homosexualidad como enfermedad social

La homosexualidad será una de esas lacras que irá adquiriendo mayor visibilidad hasta los años veinte. A pesar de que su lugar canónico es discutible (se trataba de una obsesión de la cual se consideraba de mal gusto hablar), aparece con creciente frecuencia en trabajos científico-médicos. Las circunstancias que en ellos se describen hacen pensar en una mayor visibilidad en las ciudades de la que se encuentra en los documentos. Por ejemplo, si Bernaldo de Quirós y Llanas se asombran de lo desarrollado que está el submundo homosexual en

47 Max Nordau, *Degeneración*, Madrid, A. Marzo, 1902.
48 Litvak, 1980, *op. cit.*
49 Moreno y Vázquez, *Sexo y razón*, p. 123.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Madrid, es lógico pensar que todos estos profesionales de la prostitución vivían de una clientela que tenía que existir invisible en diversos estratos sociales. Estos autores hablan de una sofisticada cultura en la que había signos codificados[50], y en la que se daban ciertos rituales que se han identificados también en las *molly houses* inglesas al menos desde finales del siglo XVII, como la del parto fingido de un muñeco[51].

A la publicación de *La mala vida en Madrid* siguió *La mala vida en Barcelona* (1912)[52], de Max Bembo, más explícito que el anterior, en el que además del mundo de la prostitución se hace referencia a modelos menos estructurados de contactos homosexuales para caracterizar una sociedad corrupta. De hecho, Bembo, que se enorgullece de ser «el primero en exponer un asunto que tanto ha apasionado fuera de nuestra patria», habla de la virilidad de los uranistas y, contra el mito implícito en otros estudios, se refiere a la existencia de bastantes parejas estables. Se describe el submundo de la capital catalana, extremadamente rico debido a su carácter de ciudad portuaria. A la sofisticación y especialización de la prostitución se añaden referencias a lugares de reunión (el autor destaca los cines y los teatros), de ambientes protegidos, incluso de un argot concreto: son signos de un desarrollo de una cultura caracterizada por las prácticas contra natura que va más allá de los ambientes limitados descritos por los médicos. La jungla urbana se describe explícitamente como abrigo de la perversión: el autor se refiere concretamente a las aglomeraciones, como algo que puede fomentar el ligue. En la ciudad, se nos dice, el porcentaje de desviados llega al 10 %. El impulso general es regenerador y educador: afirma que, se quiera o no, hay que reconocer la importancia del sexo y declara que su libro será de utilidad al pueblo llano.

No es casual que la práctica totalidad de trabajos sobre el homosexual nos lo presenten en un contexto específicamente urbano. La experiencia de la metrópolis es una de las novedades del siglo XX, loada por profetas de la modernidad como Charles Baudelaire. Pero la ciudad también envilece. Ya la narrativa decimonónica había advertido de los peligros de la ciudad, donde la clase obrera vive hacinada, envenenada por sus propios desechos, tal como aparece vívidamente representada en textos de Dickens o Zola. La metrópolis representa el triunfo de una nueva sociedad, al tiempo que hace que las mentalidades tradicionales sientan la amenaza que se cierne sobre ellas. Como señala Didier Eribon, la huida hacia la ciudad se ha convertido en uno de los lugares comunes de la experiencia homosexual desde finales del siglo XIX[53]. La metrópolis será la nueva sodoma donde los delincuentes se entregan a sus crímenes y pueden ocultarse en el anonimato. La imagen de la ciudad como jungla con una fauna de degenerados será punto de apoyo para los discursos que exigen mayor control social.

En este contexto, el tema de la visibilidad se convierte en una de las claves para los analistas, y lo será para los intelectuales que, a partir de entonces, constatarán una presunta «ola de homosexualismo». El otro gran miedo visi-

50 Constancio Bernaldo de Quirós y José María Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid*, Zaragoza, Larumbe, 1998, p. 264.
51 Ibíd., p. 273.
52 Max Bembo, *La mala vida en Barcelona*, Barcelona, Maucci, 1911.
53 Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ble en los estudios sobre degeneración urbana es el del proselitismo: el sentimiento de solidaridad entre ellos podía dar un paso más y convertirse en deseo de atraer activamente a otros a esos círculos[54]. La relación entre ambos aspectos está clara: los homosexuales estaban creando lugares de encuentro, que poco a poco resultaban más visibles y por ello más conocidos. Esto hacía que pudieran ejercer atracción sobre jóvenes inocentes o sobre quienes se entregaban erróneamente a la experimentación. Hay que constatar la ironía de que, si los homosexuales empezaban a agruparse, a formar frente común y por lo tanto a ser más visibles, ello se debía precisamente al campo gravitatorio que había creado el estereotipo.

El homosexual se convierte en una de las amenazas al orden burgués que proliferan en estas nuevas Sodomas. Amenaza a la procreación, amenaza a la propia unidad familiar, amenaza a la religión. El homosexual aparece en la literatura como ejemplo de lacra que hay que extirpar. Además se le convierte en representante de unos valores que atacan la mentalidad burguesa y su estilo de vida. De hecho, el homosexual parece representar el reverso de todas y cada una de las virtudes burguesas: frente al trabajo, el homosexual piensa sólo en el placer; frente al compromiso y la estabilidad, el homosexual es promiscuo y volátil; frente al fondo, el homosexual piensa en su apariencia.

Llegamos así a la consolidación de un tipo con las características que iremos encontrando (bien para confirmarlas o para refutarlas) en los escritos sobre la homosexualidad a lo largo de todo el siglo XX. Es el punto de partida del pensamiento paranoico que subyace tras la injuria homofóbica en los trabajos de Cansinos y Carmen de Burgos y en las actitudes fóbicas de Pío Baroja entre otros. El homosexual es hijo degenerado de la modernidad.

En cualquier caso, no habrá que confundir, insisto, la instrumentalización de las conclusiones científicas con las intenciones de sus practicantes. Si bien tal identificación se produce en muchas ocasiones, también conviene recordar que muchos sexólogos se veían a sí mismos como progresistas. Tardieu, por ejemplo, que hoy nos parece un moralista reaccionario, se enfrentaba al pensamiento mayoritario de la ciencia médica de su tiempo, que se negaba a entrar en detalles sobre aspectos que pudieran herir sensibilidades bien educadas[55].

Las consecuencias de la construcción de la homosexualidad como categoría científico-médica a mediados del siglo XIX han sido brutales y en cierto modo no han sido superadas. Muchos autores homosexuales tratarán de responder, como veremos en capítulos posteriores, negándose a la delimitación cientifista de comportamientos. Sucede ya con Oscar Wilde, que despreciaba sin reservas la labor taxonómica del psiquiatra, cuyas conclusiones resultaban irrelevantes para hablar del alma[56]. De hecho, la negativa a establecer un diálogo con modelos patologizadores será un aspecto central de dos modelos homosexuales del siglo XX: el modelo camp y el modelo decadentista. Pero la superación de la Historia no se produce negándola, y al ignorar cien años de

54 Bernaldo y Llanas, 1998, *op. cit.*, p. 274.
55 Weeks, 1993, *op. cit.*
56 Eribon, 2002, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hegemonía del concepto de «homosexual» como tipo estamos también ignorando una experiencia que es constitutiva de la historia común, nos estamos situando al margen de un discurso muy real y muy vigente. Ningún caso ilustra este argumento como el del propio Wilde: obstinado en ignorar todo discurso hegemónico sobre «el homosexual» al tiempo que se comportaba como tal, no evitó ser víctima de una homofobia contundente. La actitud «wildeana» frente a la construcción de la homosexualidad tiene un claro componente ético, pero su efectividad es dudosa.

1.4 ...Y LOS SILENCIADOS: LOS HOMOSEXUALES FRENTE AL ESTEREOTIPO

Tres actitudes frente a un estereotipo

Hemos llegado así a nuestro punto de partida: la creación de un tipo social, que existe en la legislación, en los trabajos científicos y en la imaginación popular. A principios del siglo XX circulaba una imagen concreta de la homosexualidad en cuya creación habían tenido que ver tanto la ciencia médica como la paranoia burguesa. La primera contribuyó con materiales y legitimidad, la segunda ensambló las piezas de una determinada manera. Pero este homosexual no era más que una figura de contenido escurridizo y de características externas que respondían a un estereotipo. En el proceso de constitución hemos podido apreciar cómo los contactos entre el tipo y las circunstancias reales eran esporádicos o accidentales.

Así, el modelo que aparece reproducido en cada estudio de carácter positivista o moralizador no representa a la mayoría de homosexuales de la sociedad, ni en términos de práctica ni de experiencia. De hecho, se daba el caso de que muchos comportamientos presuntamente homosexuales podían seguir produciéndose por considerarse fuera del estereotipo. Por ejemplo la camaradería, o las amistades intensas entre hombres adultos de clase acomodada y jóvenes sirvientes o discípulos. Al menos en primera instancia. Pero gradualmente se dará también un proceso en dirección contraria que irá absorbiendo esas manifestaciones: la contextualización de la homosexualidad vista como delito o enfermedad hará que todo debate o representación ficcional del homoerotismo derive, casi gravitacionalmente, hacia estos campos y esos comportamientos que fueron permisibles pasan a no serlo. Se trata de una imagen que con cambios determina la percepción de la homosexualidad a lo largo del siglo XX y que denominaremos «el mito del homosexual»[57].

Una vez constituido, el estereotipo patológico-criminal se convertirá en un punto de referencia que determinará la percepción de cualquier homosexual, hasta el punto de que es el individuo el que se asimila al estereotipo. El mito del homosexual permanecerá vigente a lo largo de todo el siglo XX. La homosexualidad será tema para médicos, criminólogos o moralistas católicos. Nótese cómo, por ejemplo, aun a mediados de los noventa, los debates tele-

57 En su trabajo sobre Juan Goytisolo, Anne Perrin introduce un atractivo neologismo que expresa este concepto al hablar de «sodomito». Véase Anne Perrin, «El laberinto homotextual», en *Escritos sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998, pp. 75-81.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

visivos sobre la homosexualidad incluían a un psiquiatra o un sacerdote como voces de autoridad sobre el tema.

Junto a la criminalización y patologización, encontraremos otros dos marcos conceptuales que delimitan el mito, complementarios con el descrito, también localizables como parte de un *habitus* en que la exclusión del disidente sexual se entiende como natural. Se expresan en ámbitos que carecen de toda autoridad, pero no por ello de manera menos efectiva. Son actitudes convencionales, de aplicación en la cotidianeidad.

Una de ellas consistirá en hacer al homosexual un ente risible: el mariquita se convierte, a lo largo del siglo XX, en materia prima de chistes sin fin. Los chistes refuerzan la frivolidad del individuo, lo convierten en alguien inocuo y desvalorizado, deslegitimizan su voz. De nuevo, se trata de una conceptualización que todavía aparece como presupuesto en la cultura española en el último tercio del siglo XX: pensemos por ejemplo que en los setenta nadie parecía tener nada que objetar a los «chistes de mariquitas».

La tercera conceptualización es la del individuo digno de lástima producto de las ideologías humanistas: no hay que castigarlo, pero, en realidad, se insiste en su infelicidad y su inferioridad. En algunos casos, el precio que hay que pagar a cambio de tal «comprensión» equivaldrá, desde cualquier punto de vista, a una auténtica castración espiritual. El homosexual casto va desapareciendo a medida que el propio concepto de castidad pierde su carácter positivo. Sin embargo sigue siendo una figura útil en series de televisión o películas populares que quieren jugar la carta del liberalismo sin introducir contenidos demasiado amenazadores.

Por último, cabe añadir que tales actitudes no se limitan a posiciones heterosexistas. En capítulos posteriores veremos cómo no existe discurso de resistencia que no integre o asimile estrategias y motivos de aquello contra lo que se quiere resistir. El discurso contra el mito homosexual llevará siempre a crear mitos alternativos. La refutación de cierta imaginería siempre introducirá otra. En particular, cualquier discurso de resistencia a la homofobia acabará contagiado o contaminado por las ideas que marcan la pauta de esa resistencia, siempre fruto del heterosexismo. Esto no es sorprendente, si recordamos que el discurso de resistencia está supeditado a las pautas marcadas por el ataque (y, en este caso, los intentos de definición). Los problemas e incoherencias derivados de la mentalidad activista son resultado de este carácter supeditado. Eliminar esta contaminación homofóbica del discurso de resistencia es tan difícil como inútil: el propio hecho de elaborar un discurso en primera persona no subordinado al heterosexismo significará que ese discurso de resistencia ha dejado de ser necesario.

Voces ignoradas

En este punto, cabe preguntarse qué sucedía con los propios homosexuales. El proceso de formación del estereotipo no tuvo lugar sin resistencia, aspecto integral de la física de las relaciones de poder según Foucault. La creación de un mito todopoderoso crea un campo de gravitación que alinea conductas en torno a este estereotipo, al tiempo que polariza otras en dirección contraria (lo cual también es signo de su poder).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Una de las consecuencias (lógicas) de que los comportamientos se pusiesen bajo el microscopio o en el banquillo fue que un mayor número de individuos se limitaron a extremar las precauciones, con la consiguiente entronización de la hipocresía. La mentira se convierte en una necesidad para muchos. Pero la mentira supone una claudicación y una perpetuación de la nueva ideología. Un grupo muy pequeño, pero a menudo bien preparado, prefiere luchar contra las nuevas ideas oponiendo otras[58]. Es el principio del activismo. En Alemania, durante el último tercio del siglo XIX encontraremos numerosos intentos de apologistas como Karl Heinrich Ulrichs de rechazar la conexión entre homoerotismo y criminalidad; frente a la categoría de homosexual, Ulrichs prefiere hablar de «uranistas», que, lejos de ser enfermos, llevaban vidas totalmente normales, distinguiéndose de los demás hombres sólo por la orientación de su deseo[59]. Pero se enfrentaban a unas ideas que habían llegado a naturalizarse y hundido sus raíces en la psique colectiva, no por ser más verdaderas, sino porque se imponían desde posiciones hegemónicas. Y dado que, en último término, el homosexual era producto de estas ideas, todo esfuerzo para contrarrestarlas se limita a reproducir la retórica del cientifismo pero desde posiciones más débiles.

Nótese cómo, al seguir el proceso de constitución del estereotipo durante el siglo XIX, rara vez hemos escuchado la opinión de los propios implicados al respecto. Cuando se les daba la palabra en los trabajos científicos, su voz siempre se hallaba constreñida por el interrogatorio del científico, sus opiniones se deslegitimaban, su propia existencia se consideraba inferior. Recordemos las historias de amor o deseo que científicos como Tardieu o Krafft-Ebbing reproducían con una falta de compasión casi obscena, transformadas en frías épicas biológicas llenas de vísceras, medidas y latinajos. A veces es fácil olvidar que se trataba de individuos que, suponemos, no siempre tenían por qué aceptar la autoridad del pomposo caballero que les sometía a un estudio a veces humillante. Sin embargo, leyendo oblicuamente estos documentos, encontramos detalles que apuntan a una vitalidad que resistía los dictámenes científicos: en estos personajes del hampa encontramos un elemento de juego y de humor frente a las propias elecciones que no acaban de encajar en los inquisitoriales veredictos científicos. Pensemos por ejemplo en los divertidos motes que se ponen los homosexuales descritos por Bernaldo de Quirós y Llanas[60]: la Tonta del Rastro, madrileña; la Burra Pasiega, de Las Fraguas (Santander); la Pavisosa, de Cejín (Murcia); Aida, de Segovia; la Pellejos, de Oviedo. Pensemos en el preso que recibía en su celda al recalcitrante Tardieu que sin miramientos estudiaba sus partes pudendas. Leyendo las descripciones de los doctores, uno siente la curiosidad de saber qué era de sus vidas cuando se encontraban lejos del alcance de la dura mirada científica. Pero los nombres, las medidas y sus roces con la ley es todo lo que nos ha llegado.

58 Weeks, 1993, *op. cit.*

59 La insistencia en la virilidad de los uranistas surgirá de manera recurrente en el discurso activista hasta convertirse en un criterio de separación entre los buenos homosexuales, asimilables, y los malos, que no merecen apología. Es un ejemplo más de cómo, a pesar de las mejores intenciones, el enfrentamiento al discurso homofóbico reproduce inevitablemente la homofobia.

60 Bernaldo y Llanas, 1998, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Evidentemente, hay signos aquí de un sentido del humor que no está en sintonía con la imagen del homosexual sombrío y melancólico de los discursos de autoridad. De hecho, los motes y actitudes nos hablan de algo que daremos en llamar «camp», y que ya aquí se muestra como resistencia (a veces pasiva) frente a la absorción en discurso alienador. En algunos casos es cierto que el contacto con la ciencia llegaría a *convertirlos* en enfermos. Poco espacio había para la mirada camp cuando el homosexual quedaba internado y sometido a los tratamientos más traumáticos, como sucedía durante el franquismo. En otros casos, quizá, simplemente respirarían aliviados y sacudirían la cabeza cuando el absurdo regeneracionista de turno se alejaba a imponer su moral a otros lares.

Cuando conseguimos rescatar del silencio sin mediaciones las voces de los propios homosexuales, el tenor de algunas de sus historias puede sorprendernos: las voces se alejan de las narrativas degeneracionistas, del horror, de la culpa y pueden darnos una idea relativamente normalizada de la situación. En efecto, los homosexuales hablaban con otros homosexuales sobre su vida y lo hacían en términos de goce. La correspondencia recibida por el escritor Álvaro Retana, cuidadosamente archivada, es una auténtica mina sobre los hábitos y actitudes de los homosexuales en las primeras décadas del siglo. Por ejemplo, las cartas del almeriense Ricardo Berdejo Arigo trazan todo un arco de actitudes entre el descubrimiento de la homosexualidad, el disfrute lúdico del sexo y la resignación final al matrimonio. En el siguiente fragmento, de una carta fechada en noviembre de 1928, Berdejo cuenta cómo ha puesto en práctica las enseñanzas de Retana dedicándose al ligue en espacios públicos:

> Es un chico guapo, bastante buen tipo, unos treinta y dos años, muy aficionado a los toros, y de buena posición, acepté, íbamos los dos solos, y cuando estuvimos a varios kilómetros de la población *pasó lo que yo me figuraba iba a pasar* y *que tú adivinarás* se me declaró un admirador mío y que a pesar de que le gustaba yo muchísimo se había resistido por temor a que yo no aceptase, en fin que a mí que también me gustaba pues es una cosa *que merece esto y más* me pareció *kolosal* y nos fuimos a una finca de este chico a veinticinco kilómetros de donde esto ocurría y allí no te relato lo que ocurrió... porque no voy a dar lecciones al *maestro de los maestros*, sólo te diré que es un gran tipo de hombre y *muy macho*, aquí tiene fama de mujeriego y de haberse disfrutado de muy buenas señoras. ¡Quién se puede figurar *lo que entre él y yo existe*! Es un chico con algunas canas y moreno con ojos negros soñadores y en la cama es de lo más *cachondo y sensual* que te puedes figurar, en fin que estamos en pleno idilio (...). Te prometo, si te gusta, *prestártelo* cuando vaya a Madrid a verme y te aseguro que te dejará contento pues a pesar de tus MARAVILLAS este es un hombre como para volverse loco con él, deja a San Germán hecho *una zapatilla*, ya sabes mi teoría, para *maricas y leonas* una niña de esas estupendas guayabas que se ven por ahí y *para hombres* eso hombres muy machos... *cuanto más mejor*.[61]

En este breve fragmento vemos deseo, dudas, armarización, un poco de temor, pero también valentía, solidaridad y generosidad en la Almería de la

61 Cit. en Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, *Álvaro Retana. El sumo pontífice de las variedades*, *Revista de Sexología*, nº 21-22, 1989, p.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dictadura de Primo de Rivera, exactamente al poco tiempo de la promulgación de la ley que endureció las penas para ciertos comportamientos homosexuales. En otras cartas se habla de reuniones, fiestas de sexo y contactos continuos y variados. Quién sabe cuántas historias de este tipo se han perdido. Lo que nos importa aquí no es exactamente un comportamiento (por otra parte perfectamente reconocible: se trata de modos de vida aún vigentes en el imperio del armario, fuera de las grandes ciudades), sino una actitud hacia la vida que no está prevista en los «scripts» propios de la homofobia. Tales construcciones quieren al homosexual culpable y desdichado. Aquí lo vemos relativamente feliz y atrevido, con un punto de descaro. Es una actitud que tiene sus raíces en la cotidianeidad y que sin duda fue compartida por muchos. Tampoco hay que concluir que, por debajo de la gruesa capa de homofobia, todos los homosexuales llevasen vidas relajadas. Había círculos restringidos (y muy cerrados) en los que se daban las condiciones para que ello sucediera. Era una gran suerte encontrar la puerta de entrada a uno de ellos. Lo que más tarde se llamará «el gueto» (en este momento exclusivo y de limitada permeabilidad) era para los homosexuales del periodo un descubrimiento feliz, y en varias cartas tanto Berdejo como otros corresponsales de Retana se felicitan por haber sido iniciados en los placeres de la carne sin preocupación por lo efímero del encuentro. He aquí un ejemplo de una carta del propio Berdejo:

> Tú no sabes lo que para mi significó *aquella hora* pasada tan encantadoramente en tu bonito patio andaluz y más tarde luego... aquello fue para mi la iniciación, el bautismo... el *espaldarazo*, creo firmemente que en mis veinticuatro años, ha sido esa *hora* la de más intensa emoción que he vivido.[62]

Hubo, pues, homosexuales felices. Al menos a ratos (como todo el mundo). Pero la homofobia siempre fue más ruidosa. Por otra parte, *cualquier* libro (incluso los homofóbicos) en que apareciese la homosexualidad como una realidad constituía un acontecimiento para estos hombres sedientos de cualquier tipo de imágenes que a menudo creían ser los únicos. Si las lecturas no podían *convertir* a nadie en homosexual (a pesar de que algo así sugiere Max Nordau en *Degeneración*), sí podían ayudar a ciertos individuos a aceptar e identificar los propios sentimientos.

La lectura ayuda al homosexual a salir de su aislamiento, especialmente cuando muestra ámbitos en que los homosexuales socializan, como sucede en ciertas narraciones de Retana. Ciertas lecturas suponen un auténtico despertar. Así lo vio, por ejemplo, Luis Cernuda, a quien ciertos textos de Gide le ayudaron a aceptarse. De ahí que figuras como Dorian Gray o el Corydon de Gide tuvieran una influencia tan prominente entre intelectuales homosexuales de principios de siglo.

En cualquier caso, por lo que podemos intuir, no habrá una actitud única, pero la historia de la homosexualidad moderna consiste precisamente en las reacciones de los implicados (es decir, de los hombres que deseaban a otros

62 Cit. en Pérez y Bru, 1989, p. 63.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hombres, de los hombres que querían tener relaciones sexuales con otros hombres, de hombres que se enamoraban de otros hombres) frente a la figura del homosexual constituido en la legislación y la ciencia. El proceso es imparable: el estereotipo represivo da lugar, por reacción, inevitablemente, a la visibilidad, a puntos de reunión, a códigos de reconocimiento. En estos grupos poco a poco se va creando un sistema de referencias que constituirá una subcultura. Se trata de una batalla que se libra en el frente de las definiciones y también en el de las consecuencias prácticas de las mismas. A lo largo de este ensayo vamos a encontrarnos con tres tipos de reacciones que se corresponden con las tres actitudes homofóbicas apuntadas más arriba. Han sido descritas en la introducción. Frente a la identificación entre homosexual y criminal encontraremos el modelo malditista-decadentista (que valora positivamente la marginalidad), frente a la tradición que presenta al homosexual como invertido y traidor de la naturaleza se sitúa el modelo camp (que cuestiona el esencialismo de los estereotipos de género), y el modelo homófilo trata de responder a las presiones de la mirada patologizadora.

Del estereotipo a la subcultura

El extraño monstruo creado por la ciencia y la paranoia burguesa resultaba a principios del siglo XX todo un espectáculo. Una vez que se elabora el catálogo de rasgos que conforman la perversión, las miradas aprenden a ver tipos concretos donde antes sólo había comportamientos más o menos risibles y más o menos condenables. En la segunda década del siglo, las implicaciones morales y científicas se instalan en el inconsciente colectivo y afloran en la prensa y en la literatura. Esto no significa que no se hablara de homosexualidad antes de 1910 y, por supuesto, que no existieran prácticas homosexuales. Bien al contrario: en ciertos ambientes podía tratarse de hábitos establecidos y sostenidos por ideologías de clase. Historias como la de Gesualdo de Felices[63] apuntan a modelos de relación entre amos y criados bien asentados ya en el siglo XVIII. Los diarios del barón de Maldà constituyen un documento esencial para entender estas prácticas y han sido novelados por Josep Lluís González Medina en *L'esguard d'Orfeu*[64]. Sin embargo estos ejemplos hacen referencia a estratos sociales muy específicos y los sentimientos y el deseo se organizan rigurosamente en términos de clase y privilegio.

Para que una subcultura se constituya y se articule es necesario que un grupo de sujetos unidos por un interés común se reúnan y adquieran cierta conciencia de grupo (esto no significa, por supuesto, que sea una conciencia rebelde). Cuando se reúnan, utilizarán una serie de rituales organizados y reconocibles que sirven como marco de referencia. Nace así un sentimiento de pertenencia al grupo que la subcultura llena de contenidos. Las funciones son obvias: protección, apoyo, solidaridad, placer. Si se trata de un grupo oprimido, los rituales se codificarán de tal manera que su significado no resulte visible al profano[65]. De ahí el concepto de «entender» o «entendido».

63 Rafael Carrasco, *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1875)*, Barcelona, Laertes, 1985.
64 Josep-Lluís González Medina, *L'esguard d'Orfeu*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 2003.
65 Erving Goffman, *Stigma*, Nueva York, Simon and Schuster, 1963.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Las subculturas homosexuales en España durante el siglo XIX son poco conocidas, pero el trabajo de Bernaldo de Quirós sugiere que estaban bien desarrolladas a fines de siglo. Pablo Fuentes ha investigado un modelo denominado «cultura del urinario», asociado a las grandes ciudades como una de las primeras manifestaciones de una cultura homosexual. En torno al urinario como lugar de ligue aparecen una serie de rituales y códigos que se relacionan con el nuevo estereotipo. Sin embargo, poco trasciende al ámbito de la cultura oficial hasta principios del siglo XX. Una novela, *El barón de Lavos*, traducida del portugués, documenta la cultura del urinario. Y por supuesto, había burlas continuas hacia los hombres que no daban signos de virilidad según los cánones tradicionales. El aspecto clave a tener en cuenta es que la subcultura se instituye a partir del momento en que los homosexuales se reconocen como grupo oprimido y empiezan a adaptarse a esa opresión.

Es precisamente esta respuesta la que veremos desarrollarse a partir de ahora. Pero antes conviene profundizar en los contenidos del mito homosexual una vez pasado el momento álgido del degeneracionismo. A partir de 1910, la homosexualidad en España era cuestión pública.

2. EL ESPECTÁCULO DEL ARMARIO Y REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD A PRINCIPIOS DE SIGLO

Los juicios de Wilde son el momento que marca contundentemente el triunfo de la nueva homofobia: hay un antes y un después de la condena a dos años de trabajos forzados. Recordemos que fue Wilde quien llevó a juicio al Marqués de Queensberry acusándolo de calumnia cuando éste le llamó «sodomita». En aquel momento se encontraba en la cumbre de su triunfo, se sentía adorado por el público y la sociedad londinense tras el estreno de *La importancia de llamarse Ernesto*. Estaba seguro de ganar el pleito. Pero no sólo perdió, sino que tras el primer juicio fue citado para un segundo: esta vez el demandante era Queensberry, amparado en una ley relativamente reciente (la «Enmienda Labouchere», de 1885) que castigaba las relaciones sexuales entre hombres y que hasta entonces se había aplicado de manera restringida, quizá porque se consideraba que la homosexualidad era un asunto demasiado desagradable como para salir a la luz. Entre el primer proceso y el segundo, Wilde tuvo la oportunidad de escapar a Francia, pero quizá la arrogancia le cegó: seguía sin llegar a creer que se le pudiera condenar por un comportamiento que precisamente le había llevado a la cima del éxito social.

Una vez que el escándalo irrumpe de manera espectacular en la escena pública ya nada será lo mismo. Los juicios de Wilde confirman que la homofobia legal iba en serio y que nadie estaba a salvo. El castigo no se limitaría a prostitutos, chaperos o individuos sorprendidos con las manos en la masa por el exceso de celo de un agente de la autoridad. Ahora se convertía en un asunto de moral pública. El entramado conceptual que se había construido en torno a la categoría de homosexualidad adquiere gran vitalidad, la maquinaria homofóbica se pone en marcha, la homosexualidad abandona los discursos especializados y se convierte en un tema público. Al escándalo de Wilde siguieron otros (el príncipe Eulenburg, el industrial Krupp), pero sobre todo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

afectó a la actitud de quienes nunca se verían en el banquillo. El juicio de Wilde tuvo una función disuasoria, mucho más contundente y de mayor alcance que la pena de cárcel o el deshonor.

Cuando, tras dos años de miseria y enfermedades, abandona el penal de Reading, su vida como personaje público ha acabado. Trampeará durante algunos años, aceptará dinero de su mujer a cambio de desaparecer, se establecerá en Normandía y luego en París, dará sablazos, pedirá ayuda, pero el pedestal que le había sostenido ya no existía. A pesar de su gran dignidad, el Wilde de los últimos años es un hombre patético que servirá para ilustrar los estragos de la homofobia.

A partir de estos contextos y de las propias palabras de Wilde, especialmente en *De profundis* podemos reconstruir con cierto grado de especificidad lo que la homosexualidad significó para Wilde y de ahí podemos leerla más claramente en sus escritos. Sabemos por ejemplo que, si bien no fue exactamente un rebelde, tampoco hizo grandes esfuerzos por ocultarse. Durante los años noventa, especialmente tras su éxito como dramaturgo, fue, de hecho, más que obvia, hasta el punto de que algunos amigos le volvieron la espalda y algunos conocidos dieron en evitarle. Sabemos que con mostrarse al mundo como homosexual el autor no defendía otra causa que la de la individualidad. Sin embargo, algunos elementos de esta afirmación de una identidad homosexual resultan apropiables por el movimiento gay, incluso hoy en día. Algunas expresiones de la individualidad eran más tolerables que otras.

El gran error de Wilde consistió en minusvalorar la fuerza de la homofobia en su entorno y creer que no se atreverían a dirigirla contra él. O quizá estaba en lo cierto y, como señala en la epístola a Lord Alfred, su orientación sexual en el fondo no tuvo que ver nada con su caída: se empleó en su contra cuando osó llevar a juicio a un miembro de la aristocracia, él, que no era más que un irlandés de clase media.

En cualquier caso, no hay duda de que la homofobia tuvo un papel importante en su encarcelamiento: cuando hace falta injuriar, encarcelar o sumir a alguien en la desgracia, la homofobia, como dice Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay*[66], está ahí y es siempre perfectamente utilizable. La injuria, como hemos visto, no se detiene ante detalles irrelevantes o pruebas: consistentemente se ha lanzado contra casos sobre los que existe menos evidencia, como Azaña o José Antonio. Que lo que realmente les hacía incómodos como individuos fuera otra cosa es irrelevante. Lo importante es que en su fuerza de injuria, la homofobia siempre parece el proyectil más utilizable.

Wilde se convertirá pronto en una de las figuras recurrentes en la retórica de la injuria. Pero a esta imagen pronto se superpone otra relacionada con su leyenda oscura. De hecho, el adjetivo «wildiano» o «wildeano» se emplea de manera recurrente para insinuar «anomalías» sexuales. Lo emplea consistentemente Cansinos en *La novela de un literato*. Wildeanas, por ejemplo, son las novelas *El ángel de Sodoma* (I, p. 360) y *Pasión y muerte del cura Deusto* (I, p. 27) dos libros totalmente distintos en presupuestos y forma). Wildeano es Benavente (I, p. 124), Retana (III, p. 144) y Pedro de Répide (I, p. 124), pero también

66 Eribon, 2002, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Baeza, traductor del dramaturgo irlandés (I, p. 379) e incluso Isaac Muñoz (I, p. 376), escritor que se distingue por una narrativa orientalista tremendamente kitsch pero esencialmente heterosexual y en quien, según su biógrafa reciente[67], el homoerotismo no era más que una pose. En varios casos, por otra parte, se trata de separar la paja del grano, como sucede con las declaraciones de Unamuno. Pío Baroja, menos tolerante, no simpatizó con el escritor ni siquiera después de su encarcelamiento. Wilde se emplea para hacer visible la homosexualidad de Benavente, de Hoyos o de Répide.

La homofobia en la España de principios del siglo XX está bien integrada en su contexto. Por una parte observaremos una de sus manifestaciones típicas y más visibles: la injuria que aparecerá en diversos textos de la época. El discurso de la injuria homofóbica se estudia como una retórica. Es decir, se trata de una organización especial de estrategias y motivos con unos fines concretos: la desautorización de la voz homosexual, el control de la visibilidad homosexual, confirmar el estatus del homosexual como otredad. En la segunda parte nos detendremos en la percepción de la homosexualidad como un rasgo negativo de cierto modo de percibir la modernidad. Políticamente, como veremos, la homosexualidad se utiliza como símbolo de los peligros de la modernidad excesiva, aunque esto, más que un discurso razonado, es manifestación de determinadas paranoias sociales (miedo a la desintegración) señaladas más arriba.

2.1 UNA BATALLA QUE NO PUEDE GANARSE: RETÓRICA DE LA INJURIA

Injuria

Los inicios del siglo XX son un momento clave, no sólo en la consolidación y popularización del nuevo modelo de representación de la homosexualidad en nuestro país, sino también en la aparición de nuevos campos de acción de un discurso homofóbico basado en la injuria, que nos es más familiar en sus detalles de lo que lo era a finales del XIX.

La injuria es, según el penetrante análisis de Didier Eribon[68], un mecanismo de control de toda expresión de homosexualidad que afecta a todos y cada uno de los individuos de la sociedad. La injuria no necesita expresarse para ser efectiva como mecanismo disuasorio. El miedo a la misma influye sobre gestos, gustos y comportamientos, tanto de heterosexuales como, sobre todo, de los propios homosexuales, para acercarlos a la matriz heterosexista. Cuando se expresa, la injuria lanza sobre el individuo una descarga que debilita su posición retórica. Cada vez que un individuo muestre rasgos sospechosos, un torrente de injurias tiene como fin una estigmatización[69]. El individuo se convierte en un estereotipo, su discurso queda desautorizado, jamás puede ganar el combate. Es una retórica implacable: puestos en marcha sus mecanismos, poco importa la respuesta del individuo contra quien se dirige.

67 Amelina Correa Ramón, *Isaac Muñoz: recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996, p. 201.
68 Eribon, 2002, *op. cit.*
69 Sobre las estrategias retóricas de la estigmatización véase Goffman, 1963, *op. cit.*

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frente a la injuria, el homosexual siempre pierde. Si se refugia en la mentira, queda atrapado por ésta. Si confiesa, pierde legitimidad. Por muy poco que le preocupe el insulto, queda reducido a la impotencia. La injuria le niega individualidad (incluso humanidad) y convierte su discurso en el de un enfermo o un resentido, queda desautorizado para hablar de sí, y sus palabras siempre serán reinterpretadas y corregidas. La homofobia es un posicionamiento de autoridad. La homosexualidad es siempre una otredad.

La nueva retórica de la injuria está presente siempre, se asume que cualquiera puede utilizarla, que cualquiera «debe» utilizarla, como si de un deber social se tratara. En *El ángel de Sodoma* (1928), el autor, Alfonso Hernández Catá, utiliza un lenguaje recargado y excesivo para enfatizar la degradación de la homosexualidad. Es un rasgo que encontramos recurrentemente: Cansinos insiste en que la sexualidad del escritor chileno Augusto d'Halmar le produce repugnancia, Baroja comparará la homosexualidad con las almorranas. Una cita de Ramón Gómez de la Serna procedente del prólogo a *El retrato de Dorian Gray* (edición de 1918) resume a la perfección la actitud fóbica ante la creciente visibilidad del homosexual:

> Hoy la inversión es ya insostenible, y es una imbecilidad sexual hija de una detestable psicología. Hoy hay ya cierta libertad de ambiente que, por lo menos, hace insostenibles ciertas sobrexcitaciones.
>
> Odio para ellos.
>
> El alma de los maricas está deshecha y no consiente ninguna idea entera. Se debe pensar para no acabarse de fiar de ellos que han cometido la mayor bajeza, y que, por lo tanto, ya no les queda que respetar nada si no es aparentemente. Están desfondados, eso les hará penetrarse de pronto de algo que esté bien, pero por su mismo desfondamiento se les irá.[70]

Estas palabras proceden de un hombre cuyas ideas sobre el sexo eran, en su época, radicales, y que asistió asiduamente (hasta que su amante Carmen de Burgos le instó a dejarlo) a la tertulia literaria de Ricardo Baeza, frecuentada por homosexuales notorios. Es posible que estas palabras no sean expresión de una homofobia personal. Son, en todo caso, un ejemplo preciso de homofobia cultural: Gómez de la Serna se ve en el deber de arremeter contra los homosexuales, sin pararse a considerar si el estereotipo se corresponde con su experiencia real. Y como hemos comentado en la sección anterior, existe un imperativo de hacer la injuria explícita y contundente. Esta obligación de poner coto a las voces de los homosexuales permanece viva y, más que ser simplemente legítima y aceptable, está perfectamente interiorizada como parte del *habitus*. Los límites han cambiado, la categoría sigue siendo cuestionada.

Lo que sucede en este momento es un cambio de la retórica que articula la injuria. Por supuesto, afeminados y sodomitas no lo habían tenido fácil nunca: la virilidad se reforzaba a partir de la chirigota o la violencia física contra quienes no satisfacían los cánones machistas. Pero el insulto homofóbico

70 Cit. en Alfredo Martínez Expósito, *Las escribas furiosas*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1998, p. 22.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

antes de principios del siglo XX implica cosas distintas. Se trataba de contener rasgos. Una vez que se aceptaban las marcas externas de virilidad, uno podía hacer casi cualquier cosa. El afeminado, por otra parte, al exhibir su desprecio por las convenciones de la virilidad, era objeto de escarnio público, y ese escarnio constituía uno de los mecanismos para legitimar una idea específica de la virilidad: agresiva, poderosa, activa. Encontramos afeminados objeto de escarnio en el teatro del siglo de Oro (por ejemplo, en *El señor de Noches Buenas*, de Álvaro Cubillo de Aragón, y en *Los malcasados de Valencia*, de Guillem de Castro), y afeminamiento y sodomía constituyen dos rasgos en los ataques de Quevedo a Góngora. El discurso religioso, por otra parte, criminalizaba la sodomía, pero prefería silenciar los detalles. Afeminamiento, lujuria, actos contra natura: esto es lo que la injuria trataba de contener.

Homofobia y *habitus*

Como veremos en esta sección el homosexual del siglo XX no necesita «hacer» nada para ser injuriado. El propio tono cambia radicalmente. Si los chistes a costa de los afeminados y los enculados siempre habían sido, entre el pueblo, fuente de hilaridad, los usos de la nueva categoría patológico-criminal tendrán un efecto contrario: la homofobia del siglo XX tiende a expresarse en términos de repugnancia, y en la expresión no suele faltar la solemnidad, el asco, el odio. El nuevo homófobo no se limita a reírse, sino que plantea su injuria como auténtica agresión. Si anteriormente se silenciaban los detalles, ahora habrá un exceso de los mismos. A principios de siglo se hablará mucho de homosexualidad; de hecho, las discusiones de médicos y criminalistas serán detalladas en extremo.

El *habitus* homofóbico garantiza que la homosexualidad siempre comportará abyección y funcionará como un estigma que marcará al individuo para excluirlo como sujeto social. El homosexual, tal como aparece en los discursos médicos, criminológicos y artísticos de principios del siglo XX, se utiliza para producir ansiedad (en la mayor parte de los casos) o lástima (cuando se hace un esfuerzo de liberalismo): en ambos casos se adjudica al no homosexual una posición de superioridad. Uno de los cambios, señalado por Foucault, es que, ahora que la homosexualidad se ha situado en el interior del individuo, *cualquiera* puede ser homosexual, cualquiera está bajo sospecha y por lo tanto todos los hombres tienen algo que *demostrar*. La sospecha de homosexualidad forma parte de la retórica de la injuria. Sobre todo a partir de Freud, la perversión sexual es algo que acecha en las profundidades de la psique de cada hombre. El lenguaje importa: el homosexual aparece irremisiblemente «corroído» o «envenenado» por su vicio. Esta es la situación de José-María, protagonista de una de las primeras narrativas «sobre» un homosexual en nuestro país, *El ángel de Sodoma*: un buen chico en las garras de un vicio que será más fuerte que él mismo. Además, se encuentra también agazapada en todos los ámbitos del entorno social. «El homosexual» puede surgir de cualquier sitio y hay que permanecer en guardia.

Así, la injuria no necesita justificarse. Un ejemplo de expresión de la injuria referida al momento que nos ocupa lo tenemos en un testimonio de 1967, henchido de homofobia, citado por Barreiro:

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Había una panda de literatos a los que se unía tal cual danzarina y tal cual dibujante. Esta panda cultivaba el gamberrismo intelectual. Rendía culto a las saturnales de vía estrecha y publicitarias. Se permitían excursiones por los barrios bajos vistiendo ropas llamativas y equívocas. Posaban de mariposos. (...) Los obreros sanos de Madrid estimaban tales excentricidades como una provocación. Y se armaba enseguida la bronca. No se avenían con las exhibiciones y procacidades de las viragos y de los cancos. (...) A esta panda de apios citada anteriormente –pues como apios presumían– no los podía tragar nadie. Eran patosos y cúbicos (...). Les denominaban «los desviados». Uno de ellos se titulaba «el novelista más guapo del mundo» –¡qué monín!– y se retrataba en las contraportadas de *La novela de hoy* con una bata negra (...). ¡Un asquito![71]

La injuria tiene un vocabulario («equívocas», «mariposos», «viragos y cancos», «apios», «desviados», y, sobre todo, la declaración de repugnancia suavizada coloquialmente, «un asquito»). No se dice exactamente por qué Retana y sus amigos (el autor se refiere a Tórtola Valencia y Pepe Zamora) resultan risibles o inaceptables. Lo efectivo de este discurso es que sus motivaciones se presuponen. Más adelante retomaremos las implicaciones de este tipo de injuria.

Hay que añadir que la homofobia no tiene límites precisos. En la obra literaria, el tratamiento de la homosexualidad puede ser sutil o incluso ambiguo. Ramón del Valle-Inclán introduce en sus obras atisbos de personajes epicenos. Uno de los homosexuales más prominentes es el barón de Benicarlés, en *Tirano Banderas*. En principio, la descripción sigue las pautas del discurso homofóbico del momento. Como los homosexuales al uso, Benicarlés es lascivo, afeminado, viscoso, con tendencia a la histeria:

> El Barón de Benicarlés, Ministro Plenipotenciario de Su Majestad Católica, también proyectaba un misterio galante y malsano, como aquella virreina que se miraba en el espejo de su jardín, con un ensueño de lujuria en la frente. El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de la Ronda, tenía voz de cotorrona y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreo, rezumaba falsas melosidades: le hacían rollas las manos y el papo: hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa: era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa.[72]

El vocabulario («malsano», «lujuria», «literatura perversa», «cenáculos decadentes»), encuadra al personaje perfectamente en el estereotipo malditista. Pero, según Ricardo Krauel[73], una vez considerado en su contexto narrativo, se trata de una caracterización resbaladiza. Por una parte, puede entenderse como un ejemplo de injuria para hacer del barón de Benicarlés, aristócrata y

71 José Alfonso, *Siluetas literarias*, cit. en Javier Barreiro, *Cruces de Bohemia*, Zaragoza, Unalauna, 2001, p. 111.
72 Ramón del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 50.
73 Ricardo Krauel, *Voces desde el silencio*, Madrid, Libertarias, 2001, p. 51 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

jefe de la diplomacia española en Tierra Caliente, un personaje patético, risible y negativo; pero frente a otros representantes del gobierno español, Benicarlés resiste las demandas del dictador durante buena parte de la novela, lo que le convertiría, en un mundo de grotescas caricaturas, en uno de los personajes más fuertes: sodomía y aristocracia no son *necesariamente* abyectas. Dado que finalmente cederá a la presión de los suyos, esta segunda hipótesis de interpretación vuelve a revisarse dentro del marco de la novela. Hay que añadir que *Tirano Banderas* funciona según las reglas de la sátira, género que exagera cualquier rasgo de la personalidad y lo hace grotesco. La sátira no respeta identidades sexuales: la lubricidad heterosexual es igualmente ridícula. Sin embargo resultaría simplificador ver sencillamente homofobia en la representación de dicho personaje como homosexual. No hay que añadir que no todos los autores fueron tan sutiles como don Ramón al respecto.

Actitudes frente a la injuria: Juan Ramón y Benavente

Hemos constatado que no hay respuesta frente a la injuria que socave su fuerza. Incluso cuando no es cierta, sigue siendo efectiva. Encontraremos algún caso de denodada autodefensa. Así, desde el punto de vista del «afeminamiento estilístico» (objetivo de ataque de la crítica antimodernista) y personal, uno de los principales sospechosos resultaría (y resultaba en la época) Juan Ramón Jiménez. Hombre atildado, casi afeminado, según todos los testimonios, cuyos textos acusaban los mismos rasgos que se encontraban «ambiguos» (es decir, sospechosos) en la escritura modernista. Los rumores sobre su persona sugerían, por lo menos, impotencia: existe una anécdota apócrifa en la que, como respuesta a un comentario en que se definía a Zenobia, esposa de Jiménez, como «una santa», un malvado escritor replicaba socarrón: «Santa... ¡y virgen!». Enterado de los rumores, Jiménez llegó a publicar un desmentido en forma de viñeta titulado «El antimaricón», en el que con su característica arrogancia se enfrentaba a sus acusadores:

> Él no era maricón, invertido, homosexual. Pero un criticuelo de la categoría moral más baja, el deficiente público número uno español, publicó un folletón intentando con torpe juego de palabras colgarle el sambenito, diciendo que los jóvenes poetas maricones eran sus discípulos también en eso.
>
> La jente empezó a mirarle con recelo. Alusiones aquí y allá. Y él odiaba la mariconería. Nada en el mundo más repugnante para él. Pero empezó a sentirse maricón ante los demás, empezó a sentir que los demás creían que lo era.
>
> Entonces quiso consolarse del modo más lójicamente absurdo. Pensaba en todos los hombres ilustres que fueron homosexuales: Sócrates, Platón, Cristo, Shakespeare, César, que era un hecho corriente en tales países insignes: Grecia, Roma, etc...
>
> ¡Al fin se resignó a ser un invertido, sin serlo, como los otros![74]

Se trata de un caso representativo de explosión homofóbica como defensa frente a la apariencia de homosexualidad. Así, la injuria homofóbica se vive

74 Juan Ramón Jiménez, *Cuentos de Antología*, Madrid, Clan, 1999.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

como un insulto, sea cierta o no. El injuriado se ve obligado, como un marido lopesco, a limpiar su honor, si no quiere que la sombra de la sospecha le acompañe. Por otra parte, la autodefensa denodada, la reacción indignada, no hacen más que incrementar el poder de la injuria como mecanismo de represión. En la misma colección de prosas, hay al menos otros dos textos que supuran homofobia. «¡Maricón!» habla de un niño al que otros insultan simplemente por su atildamiento, y «Jenarita» nos presenta a un individuo que desde niño está obsesionado por los aspectos estéticos del catolicismo. Además contamos con una anécdota transmitida por Jaime Gil de Biedma en la que, preocupado por el imparable ascenso de los poetas de la Generación del 27, que amenazaban con quitarle el cetro, utiliza la injuria homofóbica contra Alberti (refiriéndose a *Marinero en tierra* se queja de que la nueva generación sólo sabe cantar la belleza de los «marineritos»), el cual ni siquiera era homosexual[75].

En la viñeta citada, quizá sincera[76], así como en los otros ejemplos, Juan Ramón admite el poder de la calumnia. Es una retórica que, desgraciadamente, ha hecho de muchos homosexuales mentirosos, y ha puesto a muchos no homosexuales en ridículo. No se trata de algo que, a pesar del cambio en la percepción de la homosexualidad, haya cambiado gran cosa. Es lo que hoy podríamos denominar el «síndrome Alejandro Sanz», por uno de sus más recientes exponentes. Cuando corrieron rumores sobre la orientación sexual del popular cantante, basados en lo que se juzgaba, entre otras cosas, como un exceso de sensibilidad impropio de su sexo y estatus, éste respondió con una demanda judicial. Nótese el cambio en los tiempos. Juan Ramón Jiménez escribe un texto. Raphael hizo una canción. Alejandro Sanz va a los tribunales. A cada cual lo suyo.

Por supuesto, el poder de la injuria no se limita a dañar la reputación: puede acabar con carreras y puede llevar a individuos a la cárcel. Por otra parte, puede mantenerse como un inocuo ruido de fondo cuando consigue su objetivo de silenciar al homosexual. En este sentido, el silencio parece ser la respuesta más cómoda. Incluso individuos de posición social fuerte son vulnerables como homosexuales. Una respuesta de este tipo la tenemos en Jacinto Benavente. Los rumores sobre la homosexualidad de Benavente eran más persistentes que en el caso de Juan Ramón. De hecho, todo Madrid «lo sabía». Ramón Gómez de la Serna le llama «flordeliseado pirrimplinplin». Cuando su obra *Una señora* se puso en escena por primera vez circulaba, según Gómez de la Serna[77], la siguiente copla:

> El ilustre Benavente
> ha estrenado *Una señora*
> y a coro dice la gente:
> «¡Ya era hora!».

75 Jaime Gil de Biedma en José Ramón Enriquez (comp.), *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 200.
76 Aunque podría no serlo: la injuria homofóbica se caracteriza porque *cualquiera* puede hacer uso de ella, independientemente de su orientación sexual.
77 Ramón Gómez de la Serna, *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 669.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A pesar de los persistentes rumores, Benavente no tuvo obstáculos en su carrera: estrenaba sin dificultades y era bienvenido en los más altos círculos de sociedad. En general, don Jacinto, hombre acomodado y cosmopolita, no hacía gran cosa por luchar contra estos rumores. Sabemos que se le criticaba a sus espaldas y sabemos que él lo sabía, aunque jamás dijo nada al respecto. Benavente fue uno de los dramaturgos de más éxito de su tiempo. Incluso se arriesgó a introducir «el tema» (muy tamizado) en algunas de sus obras y publicar tanto una secuencia de poemas claramente homoeróticos como un relato efebofílico llamado «Ganímedes» (1938) cuyo proemio es muy explícito sobre sus motivaciones y en su desarrollo incluye interesantes ecos de la sociedad de su tiempo. A pesar de todo esto, ni siquiera el franquismo renunció a integrarlo. Ello se debe a que, en su vida pública, Benavente era «discreto», aunque fuera guardando silencio. También mentía. Signo de cierta altivez dandi serían unos sonetos homoeróticos, pero en general guardó un cuidadoso silencio ante los rumores, sabedor de que lo peor que se puede hacer frente a la injuria es tenerla en cuenta. A los intentos por parte de la prensa de dar nombre a su estilo, a sus compañías y sus modales, respondió con una sonrisa de esfinge:

> Habla Benavente de ciertas intimidades y travesuras amorosas como un calavera. Sin embargo, no hay actriz que pueda jactarse de haber escuchado la declaración de amor del comediógrafo, ni nadie ha señalado todavía una mujer como la amante de este poeta que tan bien observa los caracteres femeninos reflejados en sus comedias. Se habla, se murmuraba de ciertas anormalidales fisiológicas que hoy son ya utilizadas en España como temas literarios. Los rumores llegan a oídos de Jacinto Benavente, y él se encoge de hombros. Cuando en el café alguno se permite una alusión peligrosa, Benavente sigue fumando su puro con indiferencia. No se sabe si es el hombre despreocupado que quiere asuştar a los moralistas, o el escéptico que se considera más allá del Bien y del Mal. Rige sus actos de acuerdo con su mundo interior, con su moral y su filosofía propias, y así, claro está, le parece natural y corriente lo que a los demás sorprende o subleva.[78]

Tras su encarcelamiento, Oscar Wilde previno a André Gide: en arte nunca había que emplear la primera persona: la confesión creaba un diálogo en que el homosexual siempre iba a salir perdiendo. En efecto, Benavente sabe que lo importante es que el tema no salga a la luz. Sabe que, mientras no reconozca su homosexualidad, los rumores no llegarán a afectarle, a pesar de lo cual coqueteó con el homoerotismo en poemas y algunas obras breves. El armario de Benavente era transparente. Después de todo el objetivo de la injuria es evitar la expresión de la homosexualidad, no la práctica de la misma. En este sentido, el comportamiento de Benavente constituye, como el de Juan Ramón Jiménez, tan distinto de aquel, todo un triunfo de la injuria. La homosexualidad nunca gana. Sólo a partir del *Corydon* de Gide se formalizará un discurso para romper esta dinámica.

78 Ángel Lázaro, *Biografía de Jacinto Benavente*, Madrid, C.I.A.P., 1930, p. 29.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Retórica de la injuria homófoba en *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos-Assens

La injuria homofóbica actúa de dos maneras, que comparten los presupuestos estudiados, pero los activan de maneras distintas: en un primer nivel, se injuria al homosexual llamándole inmoral, degenerado o criminal según el *habitus* homofóbico del momento; pero también se expresa en forma de una homofobia implícita, que se utilizará para deslegitimar a grupos concretos de «indeseables» (en esta época, desde el punto de vista de la progresía, tales indeseables eran, entre otros, sacerdotes, aristócratas o modernistas) tildándolos de homosexuales. La implicación es, por supuesto, que «homosexual» es una de las peores etiquetas que se pueden aplicar a una persona. Estudiaremos el funcionamiento de la homofobia «de primer grado» en las memorias de Cansinos-Assens, para pasar después a la instrumentalización de la homofobia con el fin de descalificar a grupos como el clero o la aristocracia que aparece en diversos textos de la época.

Pocos documentos ilustran la retórica de la injuria homofóbica a principios de siglo como *La novela de un literato*, de Rafael Cansinos-Assens. Cansinos fue uno de los más prolíficos hombres de letras de la España del primer tercio del siglo XX, cuya importancia fue constatada por Jorge Luis Borges. Se le relacionó con diversas vanguardias literarias, en alguna de las cuales jugó un papel central. Fue un literato de profesión (a pesar de que su obra literaria no ha logrado encontrar un lugar canónico), y las memorias hablan de sus contactos con personalidades clave de la época y su presencia en diversos círculos literarios. El modernismo fue una de sus «bestias negras». Como otros intelectuales de los años diez, consideraría este movimiento hueco, falso y ya desfasado. Durante el franquismo, fue traductor de Goethe, Dostoievsky y de la colección *Las mil y una noches* (con una introducción que contiene un comentario sobre la presencia de pederastia en este texto).

La novela de un literato, un libro de memorias organizado en una serie de viñetas sobre temas o personajes, constituye un ingente acopio de información concreta sobre los personajes que pululaban en la bohemia madrileña y otros círculos literarios y constituye, en la práctica, un monumento del cotilleo literario. En este trabajo se utiliza la homofobia para arremeter contra modernistas y bohemios. A pesar de que se evitan los estereotipos más obvios de la medicalización (ya algo difuminados en el momento en que se recogen los fragmentos), del libro de Cansinos se desprende un tipo de actitud específica hacia la homosexualidad que nos ayudará a estudiar detalles sobre la retórica de la representación de la misma en el primer tercio del siglo XX. Los comentarios enunciados por el escritor o reproducidos por él no representan el único modelo homofóbico de la España de la época, pero sí son significativos de un modelo de retórica que continua vigente.

Hay que reiterar la admiración que Cansinos siente por Nordau, expresada al menos en uno de los fragmentos. Es difícil determinar si Nordau se utiliza como muro de contención frente al decadentismo o si es la obra de Nordau la que motiva los comentarios homofóbicos de Cansinos. En cualquier caso, hay una perfecta sintonía entre Nordau y nuestro autor[79], sobre

79 P. ej., véase p. 472.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

todo al constatar lo nocivo de cierta actitud hacia la literatura que vendría epitomizada por estetas y decadentes. Nordau es la clave para encuadrar la homofobia de Cansinos: de los homosexuales criticará su constante uso de la categoría de «genio», su individualismo, su obsesión por lo bajo.

En este trabajo, lleva a cabo una sistemática operación de lo que hoy llamaríamos «*outing*»: Jacinto Benavente, Pedro de Répide, Goy de Silva, Augusto d'Halmar, Álvaro Retana, Isaac Muñoz, Ricardo Baeza y Antonio de Hoyos son objetivos más o menos recurrentes de su sarcasmo; otros sobre quienes pesa la sombra de la sospecha son Francisco Villaespesa (uno de los principales seguidores de Darío, quizá la figura clave en la expresión del decadentismo en la Península Ibérica) y el cubano Alfonso Hernández Catá (casado pero dado al travestismo y, por si eso fuera poco, autor de *El ángel de Sodoma* –1923–, que da una versión compasiva de la homosexualidad)[80]. Nuestro autor no es siempre fiable: sus insinuaciones sobre la homosexualidad del novelista decadente, amante del exotismo, Isaac Muñoz están basadas en evidencia muy vaga, y en algunos momentos sabemos que carga las tintas para redondear un chiste. Así, del autor chileno Augusto d'Halmar se nos dice que vivía en la Calle Angosta de los Mancebos, para luego apuntar que esa calle «parece predestinada para albergar a esa clase de tipos, pues precisamente se llama así, de los Mancebos, porque en tiempos de Don Juan II de Castilla vivían en ella los mancebos y miñones del Rey». En realidad, D'Halmar vivió en el número ocho de la calle Travesía de la Ballesta[81], nombre del que resulta mucho más difícil sacar partido para hacer una broma fácil.

Cansinos difunde maldades como una verdulera como parte de una agenda muy concreta. A veces basta un rumor, que el autor reproduce sin cuestionamiento de ningún tipo, para lanzar un sangriento dardo contra el escritorzuelo de turno. Y sabe que nada tiene tanto efecto como la homofobia. En el mundo que retrata Cansinos, como en el París proustiano, el rumor impone su ley, y nuestro autor escucha con evidente distancia, dejando hablar y actuar a los individuos, como esperando el momento en que un gesto excesivo delate las supuestas debilidades de estos. Le interesa presentar un mundo en el que todos los homosexuales resultan afines al credo decadentista, simbolista o esteticista. En general aparecen como dandis con delirios de grandeza (Baeza, Goy de Silva), viejos verdes (el marqués de Premio Real), figuras grotescas o patéticas (Hoyos y Vinent), obsesos sexuales narcisistas (Pedro de Répide) o simplemente afeminados (Jacinto Benavente). Cansinos no pierde ocasión de reforzar esterotipos sobre la homosexualidad, uno de los fundamentos de la injuria.

Sería demasiado fácil alegar meros motivos personales para estos ataques: sin duda Cansinos desea crear una imagen patética y risible de los decadentistas tardíos, a quienes se encuentra enfrentado por su propia actitud hacia la literatura, más cercana a la vanguardia. Frente a la medicalización que prefieren otros autores, Cansinos se limita a representar a los decadentes como

80 Una interesante contribución a los debates contemporáneos sobre *outing* realizado por Cansinos y enmarcado en la injuria homofóbica, no parece haber provocado problemas morales a nadie; es harina de otro costal cuando desde posiciones homófilas siquiera se sugiere que podría ser una estrategia efectiva.

81 Ramón Acevedo, *Augusto d'Halmar novelista: Estudio de «Pasión y muerte del cura Deusto»*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1976.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

individuos débiles, volubles, fatuos. El escritor parece gozar al revelar tras el «perverso» amaneramiento lingüístico de los modernistas otra perversión, moral o biológica, que sojuzga al individuo y descalifica su arte. Una escena característica es la siguiente, en la que hace a un contertulio contar una anécdota sobre el escritor cubano Alfonso Hernández Catá:

> Ese Catá es un hombre vacío, vanidoso y engreído..., (...). Yo iba a su casa desde por la mañana y allí me estaba hasta la noche, con el fin de hacerlo trabajar... pero inútil... Hágalo usted, Daguerre, ya lo veremos luego..., y me dejaba allí trabajando... y se iba. Otras veces se quedaba..., pero no para trabajar, sino para andar por la casa, en kimono, como una cocotte, y hacer payasadas con su mujer... ¡Las cosas que he tenido que presenciar!..., como para poner colorado a un guardia civil... Se abría el kimono y le decía a su mujer: «¿Qué tal, Sarita?... ¿Verdad que parezco un Apolo?...». Luego vino lo de *El ángel de Sodoma*... Yo se lo quise quitar de la cabeza..., discutimos..., él salió diciendo que yo quería arrebatarle un éxito.[82]

El ejemplo demuestra lo sencillo que resulta reforzar la expresión de desprecio con insinuaciones sobre disidencia sexual. La identificación es tan fuerte que, cuando la palabra «decadente» aparece en el título de una viñeta, puede asegurarse que se va a describir una escena de connotaciones homosexuales. Homosexualidad y decadencia parecen sinónimos en las memorias de Cansinos. La injuria se dirige contra el decadentismo como práctica literaria, tanto o más que contra los homosexuales en sí; la homosexualidad sirve para subrayar la degradación de los modernistas.

De hecho, la mirada de Cansinos siempre está atenta al kimono, a la decoración exageradamente orientalista, al gesto de la mano, al efebo que abre la puerta del apartamento, a la vanidad coqueta. El autor así muestra cómo «reconocer» a los homosexuales, sin ni siquiera tener que recurrir a una injuria explícita: la complicidad hace el resto. Por supuesto, el estereotipo precede a cualquier manifestación del mismo. Así se refiere a Álvaro de Retana y Pepito Zamora:

> Alvarito Retana es un gran artista en esos sectores y, según dicen, gana un dineral, lo que confirman sus sortijones con pedruscos y sus alfileres de corbata...
>
> Alvarito tiene un rival peligroso en ese colega suyo –en todos los sentidos– que se llama Pepito Zamora y es también dibujante, poeta, creador de figurines y además más joven y atrayente que él. Retana tiene una expresión enfurruñada de medio hombre, que se siente incompleto, mientras que Pepito Zamora no tiene la menor pretensión hombruna, y se muestra y conduce con una naturalidad sorprendente en medio de su anomalía, sin darse por enterado de ella. Pepito Zamora da la impresión de una señorita vestida de falda-pantalón. Gasta unos *jerseys* originales, que se hace él mismo con sus agujas de ganchillo, se peina a ondas y habla y gesticula como una jovencita, en quien la feminidad fuese congénita.[83]

82 Cansinos-Assens, *op. cit.*, vol. II, p. 361.
83 Cansinos-Assens, 1982, vol. III, p. 145.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay en el lenguaje de este fragmento una insistencia machacona en el guiño hacia el lector heterosexual, buscando su complicidad. Y la complicidad (entre los personajes y, sobre todo, con el lector) es uno de los efectos principales para estudiar la retórica de la homofobia en *La novela de un literato*. Hemos visto que con la injuria se ataca a sus competidores artísticos, pero lo importante es establecer una complicidad con el lector, situarle de su parte. La homofobia desarrolla, aquí y a lo largo de la Historia, esos sentimientos de «estar unidos frente a los que son diferentes». La complicidad aparece aquí nítidamente como la motivación de la homofobia: no se manifiesta la injuria homofóbica simplemente para expresar el asco que produce un individuo o una opción personal, sino también, entonces y ahora, para reforzar vínculos con otros hombres. En una ilustración de los diversos aspectos de lo homosocial vemos que la homofobia es algo que cimenta relaciones, que sitúa a ambos interlocutores en el mismo bando. A la complicidad de carácter homofóbico responderá el discurso camp con otro uso del guiño que contribuirá a reforzar los lazos entre los homosexuales.

Las memorias de Cansinos sugieren que la homofobia no siempre afectaba brutalmente a la vida sus víctimas. En realidad, la clase y la fama proporcionaban cierta inmunidad, como el propio Cansinos reconoce en una de sus viñetas sobre Hoyos:

> Antonio pasea impunemente la leyenda de su vicio, defendido por su título y su corpulencia atlética. Porque este degenerado tiene todo el aspecto de un boxeador...
>
> Antonio de Hoyos es una estampa, ya aceptada, del álbum de la aristocracia decadente... Pero cuidado, que ya vienen pisando recio las alpargatas socialistas de Pablo Iglesias..., con una gran escoba dispuesta a barrer todo eso...[84]

Sin embargo, resulta significativo que en estos fragmentos la inmunidad se deba también a la fuerza física, que sugiere que la violencia homofóbica no siempre se quedaba en palabras.

Una de las escenas recurrentes a lo largo del texto es la de «observación» del homosexual, que conduce a lo que Sedgwick ha denominado «el espectáculo del armario» a partir del momento en que el narrador de la obra maestra de Proust observa el cortejo entre el Barón de Charlus y el joven Jupien[85]. La escena observada asigna un papel de privilegio a quienes nos la cuenta. Cansinos siempre se sitúa (y sitúa al lector cómplice) en posiciones privilegiadas. El estilo es frío, y a veces es difícil ver el doble sentido. La siguiente escena nos muestra un momento de ligue homosexual en la Puerta del Sol que tiene como protagonista al marqués de Premio Real. Bajo el título «Estampa decadente», Cansinos narra una escena en la que el maduro marqués trata de llevarse a un muchacho en la Puerta del Sol:

> El marqués y el joven están hablando acaloradamente. El primero se empina para dominarlo. El otro trata de zafarse. De pronto suena el ruido hueco de

84 Cansinos-Assens, 1982, vol. I, p. 115.
85 Sedgwick, 1998, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

una bofetada. El joven, en vez de responder a la agresión se echa a llorar. El marqués entonces lo coge muy amable del brazo y se lo lleva, hablándole mimoso en la misma cara...

—¿Ve usted? —comenta el padrino—. Ese marqués es un hombre terrible... hace las conquistas a bofetada limpia... Como lo conoce ya todo el mundo, no se recata lo más mínimo... ¡Hay que ver qué podredumbre social bajo la restauración!... Es el triunfo del señoritismo corrompido y decadente!... Estamos como en los tiempos de Isabel II... y así seguiremos mientras no se arme la gorda...

Vuelven a oírse las notas del *Puñao de rosas*... La noche bosteza. Allá lejos, hacia Arenal, se divisa todavía la blanca y hueca silueta del marqués, fondón y pomposo como una vieja azafata palatina.[86]

Varios aspectos llaman la atención en este fragmento. Primero, nótese con qué facilidad se pasa de lo individual a lo general. Como sucedía con Hoyos, el marqués de Premio Real pasa a ser símbolo de la aristocracia, y, puesto que el marqués es un degenerado, también lo es su clase. El estereotipo *precede* al comportamiento individual en la escena descrita. La homosexualidad se utiliza ni más ni menos que para reforzar la condena al régimen que surge de la Restauración, y, aun más, para sugerir la necesidad de una revolución social. Además, en esta y otras escenas (véase también I, p. 114, 175), el homosexual aparece como una figura eminentemente observable, cuyas aventuras producen el placer de heterosexuales, reafirmando su superioridad, sin que exista ningún tipo de identificación.

Otra escena recurrente en estas memorias presenta a un grupo de intelectuales ejerciendo homofobia. Dos escenas pueden destacarse en este sentido. En la primera, un grupo de literatos tratan de convencer a un recién llegado de que para ser escritor primero hay que ser pederasta. El lector se ríe, por supuesto, del pobre infeliz que parece estar pensándoselo: hay que asumir que la conexión entre homosexualidad y genio después de ver a los decadentes retratados por Cansinos no es más que un chiste (I, p. 117). La segunda, más prolongada, reproduce una conversación en la que Carmen de Burgos y otros se lamentan de la presencia de homosexuales y manifiestan su desprecio. La discusión se inicia al hablar de un plagio que ha ganado un concurso literario debido a la ignorancia del jurado. De ahí se pasa, sin lógica aparente, a un ataque homofóbico, esta vez dirigido contra Retana:

—¡Aquí nadie se entera de nada! —encarece Dieguito—. Ya ven ustedes... Esa Claudina Regnier les hizo creer a todos que era una mujer y luego ella misma, es decir él, ha confesado que es un tío, si no con toda la barba, por lo menos con su bigotillo... Álvaro Retana ¿eh, qué tal?...

—Bueno —ríe Francés—, algo había de verdad en el seudónimo, pues resulta que el tal Retana es un semi-hombre o una semi-mujer...

—¡Un sarasa! —dice claro Maruja.

—¡Oh! —se escandaliza Colombine— ¡Qué plaga de invertidos!... ¡Qué

86 Cansinos-Assens, 1982., vol. I, p. 374.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> asco! Yo los mandaría a todos a una isla desierta... Se escudan con Wilde y Benavente... pero si tuvieran su ingenio... Son simplemente unos pedantes como Baeza... Ramón, tú, por mi gusto, no irías a esa tertulia... No debías tratar a esa gente... Te desacreditas...[87]

Este desprecio es absolutamente compartido por Cansinos. La obsesión con Hoyos, al que dedica varias viñetas de idéntico tenor, destila una actitud de repugnancia similar. Cansinos se presenta así como uno de los ejemplos más acabados del funcionamiento de la injuria. Todos sus efectos están aquí: la complicidad, la advertencia, el asco, la marginación, la manifestación de desprecio.

La homofobia como arma arrojadiza contra el clero y la aristocracia

En particular, habrá cuatro frentes principales en el uso de la injuria homofóbica de segundo grado. Todos se relacionarán con aspectos diversos de la idea de la modernidad en España: en primer lugar (como hemos ilustrado en el caso de Cansinos), la homosexualidad se utiliza para atacar un modelo artístico, el modernista, que se consideraba producto de una aproximación «equivocada» e incluso «nociva» al arte; se ataca, en segundo lugar, a una clase social, la aristocracia, cuyo momento histórico se consideraba acabado y que representaba un modelo de vida superado por la democracia burguesa; se dirige también contra el estamento clerical, al que se consideraba como responsable del atraso del país; por último, también se utilizará cada vez más como arma arrojadiza contra movimientos sociales de izquierda que traten de ir más allá de las clásicas reivindicaciones burguesas. Se sugiere aquí una aparente paradoja: la degeneración se presenta como característica esencial, propia tanto de la aristocracia como del proletariado, los extremos del espectro social. En realidad, descubrimos que se trata de actitudes consistentes: el homosexual nace como efecto de la paranoia burguesa, y se le hace servir a intereses burgueses; y para la burguesía, el poder de la aristocracia y la revolución proletaria son igualmente indeseables.

Uno de los principales objetivos de la instrumentalización de la injuria homofóbica será el clero. El uso de la disidencia sexual como elemento narrativo refleja en la mayor parte de los casos la asimilación de conceptos bien delimitados, fruto de una mirada científica, por el discurso literario. Es un proceso que empieza apenas las conexiones entre homosexualidad, perversión, degeneración y criminalidad quedan bien establecidas. Ricardo Krauel[88], en su estudio sobre lo que él denomina «heterologías genérico-sexuales» (con el que trata de evitar un uso anacrónico de la categoría «homosexual») ha hablado del sacristán Celedonio en *La Regenta* como ejemplo del modo en que, ya en 1885, la figura del degenerado sexual se utilizaba para reforzar una atmósfera de degradación. La perversión sexual se integra en la estructura simbólica de la historia (Celedonio aparece casi al principio y al final de la narración), va adquiriendo usos concretos que van más allá del anticlericalismo y forman

87 Ibid., vol. I, p. 373.
88 Krauel, 2001, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

parte de un programa consistente: se trata de delimitar a un «ellos» y a un «nosotros».

La tendencia se acentúa a principios del siglo XX, con diversos textos en los que la homofobia se utiliza como parte de una agenda anticlerical, con los jesuitas como blanco principal: así sucede en textos como *Los nietos de san Ignacio* (1916), de Joaquín Belda, el mencionado «Eucarística», de Antonio de Hoyos, o *A.M.D.G.* (1910), de Pérez de Ayala. La asociación entre perversión y clero forma parte de la tradición anticlerical hispana. Pero ahora se introducen nuevos matices.

Por una parte pueden encontrarse razones en la experiencia: es evidente que la carrera clerical podía resultar atractiva a quienes no sentían deseo por las mujeres. Una idea de este tipo aparecerá en *Pasión y muerte del cura Deusto*, de Augusto d'Halmar. El celibato podía ser un escudo contra las murmuraciones. Además de vivir en sociedades casi exclusivamente masculinas, el clero se ocupaba mayoritariamente de la educación en España. Se trata de un terreno abonado que dará numerosos frutos en la ficción. La fuerte tradición anticlerical en nuestro país encontrará en el homosexual un nuevo concepto para deslegitimar la autoridad de la Iglesia. Si a lo largo del siglo XIX las imágenes negativas del clero incluían la lujuria o la avaricia, la tradición anticlerical en el siglo XX cuenta con una nueva arma de ataque: una de las maneras más contundentes de descalificación del clero será la acusación de pederastia. Una serie de textos muestran a los curas de los colegios como auténticos degenerados y obsesos sexuales que dan rienda suelta a su morbosidad a través de actos de gran sadismo. Uno de los primeros relatos que hacen esta idea explícita es *Los nietos de san Ignacio*, una novela breve de Joaquín Belda. En ella, aunque nada se expresa claramente, puede leerse entre líneas un discurso sobre degeneración y perversión en las descripciones de los hermanos Wauters y de Gambola: este último en especial goza sometiendo a los alumnos al castigo físico, mientras que el primero es descrito en términos de degeneración. A la sospecha de homosexualidad se añade el sadismo y la pedofilia. También son jesuitas los curas de *A.M.D.G.*, de Pérez de Ayala: Krauel analiza las insinuaciones de sodomía en dos personajes, el hermano Santiesteban y el padre Mur. Queda mencionado el relato de Hoyos «Eucarística».

Por otra parte, como sabemos, la tradición clerical condenaba la homosexualidad sin ambages y, desde posiciones cercanas al catolicismo, la disidencia sexual se presentaba como un ejemplo de degradación de las costumbres y de los resultados de una Humanidad que se alejaba de Dios. Así, además de aparecer como ámbito de presencia de la homosexualidad, el clero aparece como represor de la misma. El texto de Manuel Azaña *El jardín de los frailes* fue motivado, al parecer, por el suicidio de un joven homosexual en un colegio de jesuitas. La Iglesia contraatacó durante los debates contra la criminalización de la homosexualidad. Los detractores de ésta, como el jurista liberal Luis Jiménez de Asúa, fueron hostigados por siniestras figuras como el padre Francisco Sureda Blanco que, en un libro titulado *Crisis del pensamiento moderno en sus relaciones con las bases criteriológicas de mi fe*, arremetía, entre otras cosas, contra cualquier tratamiento civilizado.

Resulta curioso que algunos de estos textos contienen la idea de «amistades particulares», que no parecen preocupar a los autores. El homoerotismo sólo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

resulta peligroso a partir de la pubertad. En realidad, la pureza de los niños se opone a la degeneración de los curas. Se trata de una idea que, por otra parte, permitirá una exploración homoerótica y que valdría a Belda la acusación de pornógrafo.

Un segundo frente de la homofobia, al que dedicaremos mayor atención al estudiar dos textos de Carmen de Burgos, se concentrará en los ataques de los intelectuales progresistas contra la aristocracia. Dado que la decadencia y la degeneración eran conceptos que tales autores consideraban ideales para representar a una clase social que detestaban y que epitomizaba (como la Iglesia) la vieja España que se debía superar, no resulta sorprendente que a esta caracterización se añadiese el rasgo (casi equivalente) de la homosexualidad. El énfasis sobre figuras como el marqués del Campo o el propio Antonio de Hoyos (tal como hemos visto en las memorias de Cansinos) ilustra esta manifestación de la injuria. De cuna aristocrática serán varios personajes homosexuales que aparecen en representaciones literarias: el barón de Benicarlés en Valle-Inclán o los personajes satirizados por Retana (en *Las locas de postín*).

2.2 HOMOSEXUALIDAD Y MODERNIDAD: EL HOMOSEXUAL COMO FANTASÍA PARANOICA

La ola verde

La representación de la homosexualidad en términos de injuria tiene mucho que ver, como venimos sugiriendo, con el pensamiento paranoico. En las páginas que siguen profundizamos en los contenidos de dicha paranoia, y nos centraremos en particular en la tensión que existe entre modernidad y homofobia. El género constituye uno de los campos de acción de la modernidad, lo cual da lugar a numerosas reflexiones sobre el papel de la mujer y ofrece posibilidades de nuevos modelos de masculinidad. La visibilidad del homosexual en España a principios de siglo tiene relaciones complejas con la modernización del país. Por una parte veremos que, en la mentalidad de la época, era el mayor contacto con el extranjero y la liberalización de las costumbres lo que hacía la homosexualidad más prominente. Pero ello no conducirá a una valoración positiva de la homosexualidad. Todo lo contrario: la visibilidad homosexual se considerará uno de los *límites* de la modernidad, el punto en que ésta empieza a resultar excesiva, una manifestación de la misma que disparará la ansiedad de progresistas y reaccionarios.

La crisis del 98 da lugar a una oleada de formas culturales cuya influencia pretende, precisamente, la modernización del país. Como sabemos, los intelectuales del momento se encuentran en la difícil posición de hacer malabarismos entre la influencia de modas extranjeras y un casticismo pronunciado. Desde un punto de vista de la cultura popular, el internacionalismo supone un desarrollo espectacular. Lily Litvak[89] ha subrayado el ambiente de progreso general y modernidad que predominaba en la España urbana de entreguerras: el jazz, los automóviles, los viajes al extranjero aparecen en el panorama cul-

89 Lily Litvak (comp.), *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras*, Madrid, Taurus, 1994.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tural con una fuerza inusitada. En España se ve una primera manifestación de las campañas publicitarias modernas anunciando productos de lujo o de ocio. Encontramos una democratización de la cultura, que, en realidad, se asocia a la democratización del consumo.

Entre los nuevos objetos de consumo se encuentra el sexo, que recibirá gran atención por parte de escritores, médicos, divulgadores, periodistas, dibujantes y letristas de canciones en la década de los veinte. La cultura del cuplé en cierto modo encapsula todas estas tendencias, con su mezcla de glamour, chabacanería y kitsch. Las cupletistas se convierten en sex-symbols, mujeres públicas adoradas por multitudes de hombres y ensalzadas por una nueva generación de escritores que les atribuyen la esencia de la «nueva feminidad», tan distinta de la mujer tradicional española: para los detentadores de la moral, las cupletistas eran, simplemente, furcias. La denominación «La ola verde» se refiere precisamente a este momento, no muy distinto de la nueva ola verde que se producirá sesenta años después tras la muerte de Franco.

Por supuesto, frente al apolillado puritanismo impuesto a fuego y espada por la Iglesia católica, uno de los frentes de modernización también en la literatura populista será la mayor presencia de los temas sexuales, hasta el punto de que «pornografía» equivalía a modernidad. Como señala José María López Ruiz[90] en un interesante estudio, se consideraba que la sofisticación sexual era algo que venía del extranjero (de París en concreto) y que traía vientos de cambio a la anticuada cultura hispana. Desde principios de siglo se aprecia una auténtica oleada de publicaciones de tema erótico que llegará al paroxismo a principios de los años veinte. Con estas publicaciones se ensañan los defensores de la moralidad y los esfuerzos censores. Muchos de los autores populares consideran el tratamiento de temas sexuales como una manifestación legítima de la libertad de expresión. Por ejemplo, la novela crítica de Joaquín Belda *Los nietos de san Ignacio* llegó a estar prohibida por pornográfica, pero el autor fue absuelto, aprovechando para adjuntar en la segunda edición de 1921 todo un manifiesto sobre el derecho del escritor a sacar a la luz los aspectos más complejos de la Humanidad.

A priori, podría pensarse que la representación de la disidencia sexual encontraría aquí su lugar natural. Pero la representación progresista o frívola del sexo fue aplastantemente heterosexual, mientras que la homosexualidad se expresaba en la mayoría de ocasiones a través de un lenguaje moralista que no estimulaba una mirada homoerótica por parte del lector. Existe un motivo claro que nos ayudará a establecer una distinción central entre la literatura sobre la homosexualidad (mayoritariamente explícita y homófoba) y la literatura sobre la *experiencia* homosexual (que a menudo ha de recurrir a códigos, guiños, metáforas y cambios de sexo).

Mientras que el heteroerotismo se conceptualiza como un discurso de placer libertario cuyo sujeto es el lector[91], las connotaciones del homoerotismo no tienen nada que ver con el placer. Homo y hetero no son, en absoluto, dos posibilidades al mismo nivel, dos caras de la misma moneda: se trata

90 José María López Ruiz, *Los pecados de la carne*, Madrid, Temas de Hoy, 2001.
91 Sobre el significado libertario de estos textos, véase *Los pecados de la carne*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de discursos totalmente distintos. «Hetero» implica libertad, «homo» se venía conceptualizando en términos de corrupción, locura, enfermedad, degeneración y criminalidad. Un promiscuo seductor de mujeres es un canalla admirable, que se presupone envidiado por los lectores; un caballero que albergue secretos sentimientos por un joven es un degenerado, un enfermo, un pobre hombre que no tendrá final feliz. Es algo que se aprecia en las novelas mencionadas con protagonistas homosexuales: «La pena de no ser hombre», «Bestezuela de placer», etc. No fue fácil introducir una mirada de placer homoerótico en los tratamientos de la homosexualidad.

Había homoerotismo y había homosexualidad, pero ambos jamás se expresaban simultáneamente. Benavente podía escribir sonetos sobre efebos, Antonio de Hoyos podía recrearse en las musculaturas de jóvenes brutos, toreros o campesinos, pero las miradas no se identificaban como homosexuales. El lugar de la homosexualidad era el naturalismo, género que conllevaba una concepción darwinista del ser humano: relatos como *Tántalo*, de Díez de Tejada, representaban al homosexual, pero evitaban una mirada homoerótica. El deseo sexual se asocia a la mujer, el amor del homosexual tolerable es casto.

El interés por el sexo se canaliza en nuevas formas de difusión de la literatura popular, que permitirán la publicación de una avalancha de narraciones que llegarán al público de manera inmediata[92]. Esto construye un tipo de narrativa de consumo, atenta a los apetitos del público, incluso los más bajos. La primera de estas colecciones, El Cuento Semanal, aparece en 1907. En los años veinte el mercado estaba copado por este tipo de literatura. Dos de las más importantes serán La Novela Semanal (que aparece entre 1921 y 1925) y La Novela de Hoy (publicada entre 1922 y 1932). De hecho, las novelas de autores que cultivaban el sensacionalismo (como Retana, Hoyos, Répide, Eduardo Zamacois o Alberto Insúa) eran las que el público español leía mayoritariamente, para gran irritación de escritores más sofisticados, hoy canónicos, que a duras penas lograban vivir de su obra[93]. Si consideramos la experimentación sexual como signo de modernidad, los noventayochistas tendían a situarse, por temperamento o filosofía vital, contra (o al menos al margen de) esta faceta del progresismo, que consideraban vacía y carente de alma. El «Que inventen ellos» de Unamuno se relaciona con el rechazo de una versión de la modernidad, basada en un relajamiento de las costumbres, que se consideraba superficial y errónea, además de extranjera; la *auténtica* modernidad de España tenía que hundir sus raíces en el casticismo.

Es difícil situar a libertarios sexuales y puritanos casticistas en el esquema abstracto de las dos Españas. Políticamente, casi todos los autores tratados en este capítulo se sitúan en la izquierda progresista. Pero al hablar de género, las actitudes se encuentran enfrentadas. Como simplificación (relevante), podría decirse que Azorín, Baroja y Carmen de Burgos, con sus simpatías regeneracionistas, estarían en un bando, y Hoyos o Retana, con sus apologías de la frivolidad en otro, que incluía el mundo del cuplé, de los balnearios, del jazz, los viajes y los automóviles. Y es que el progresismo jamás es monolítico: se puede

92 Carlos Mainer, *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1981.
93 Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 2001.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

creer en el cambio social mientras se mantiene una actitud reaccionaria frente a ciertas costumbres «nuevas».

Sin embargo, como hemos apuntado, las narrativas populistas no abandonan del todo un subtexto serio. La tensión entre el impulso voyeurista (pornográfico o melodramático) y el impulso moralizador dota a algunas de estas narraciones de un atractivo singular. Por una parte, la mejor manera de llegar al público era hacerle pasar un buen rato, manteniendo su interés en escasas páginas. Las tramas eran simples, con una conclusión contundente. Se incluían, a veces mecánicamente, elementos de probado efecto entre los lectores, entre ellos el tratamiento explícito, seductor y excitante de la figura femenina. Algunas de estas novelitas mantienen viva la tradición del tremendismo español (y de representaciones grotescas de los bajos fondos) que discurre desde la picaresca hasta Buñuel y Gutiérrez Solana, pasando por Velázquez o Goya, y Antonio de Hoyos y Vinent será uno de sus máximos exponentes.

Como vemos, la representación de la homosexualidad (a pesar de sus connotaciones de modernidad) no acaba de encontrar acomodo en una ola verde que era decididamente heterosexual. Más que a una liberación sexual, asistimos al fortalecimiento de la matriz heterosexista tradicional, haciendo más visibles aspectos que la moral católica tendía a evitar. Así, los ejemplos de representación homosexual continuarán adoptando en estas novelas una perspectiva claramente moralizadora: se recurrirá al escarnio tradicional de los hombres que no lo son del todo («La pena de no ser hombre», del Caballero Audaz) o a los clichés degeneracionistas (*Tántalo*, de Díez de Tejada; *El ángel de Sodoma*, de Hernández Catá; *La antorcha apagada*, de Zamacois, ya en 1932). Es posible percibir esfuerzos denodados por excluir al homosexual de la ideología de «modernidad» o progresismo en la cual se había insertado ilegítimamente, como por contagio. Las excepciones serán, entre otros, dos autores homosexuales. Antonio de Hoyos y Vinent será capaz de sintetizar homoerotismo y horror y expresará veladamente aspectos concretos de la experiencia de la disidencia sexual; pero será sobre todo Álvaro de Retana el iniciador del tratamiento frívolo de los homosexuales en el que es fácil descubrir un elemento de guiño cómplice que presupone lectores «entendidos».

La amenaza rosa: signos de una paranoia

A la hora de situar la homosexualidad en el contexto de debates concretos de la época se muestra como una categoría particularmente escurridiza que está más allá de toda dicotomía. El homosexual se relaciona en estas obras con ideas diferentes, a veces contradictorias. En algunos casos representa la modernidad, o al menos una concepción degenerada o equivocada de la modernidad, que conduce al callejón sin salida del fracaso estéril. Los rumores sobre «la oleada de homosexualidad» son insistentes. Frases como «Ahora se les ve por todas partes» abundan, por ejemplo, en las memorias de Cansinos o en las novelas de Colombine. Aunque los intelectuales más prominentes (en particular la Generación del 98) defienden la necesidad del progreso, de superar la España negra, encontramos al mismo tiempo (y a veces entre los propios defensores del progreso) reparos o cautelas ante este progreso. ¿Hasta dónde debía llegar? ¿Cuáles eran sus límites? ¿Qué dirección debía seguir? La homosexualidad será uno de los conceptos esgrimidos ocasionalmente en estos debates

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

como signo de que no todo vale. La visibilidad homosexual se relacionaba, en principio, con el ansiado progreso, pero en general se veía como uno de los rasgos peligrosos del mismo. La idea generalizada es que la liberación de costumbres ha sacado el vicio a la luz y que así se produce un avance de la degeneración, no de la libertad.

Como hemos visto, es posible un diagnóstico distinto: si antes no se veía al homosexual es porque no había una conceptualización que lo distinguiera. Es el discurso criminal-patológico lo que crea el tipo social. Al mismo tiempo, la homosexualidad también se asocia a las tradiciones, al pasado que hay que superar, a las viejas estirpes, en una línea imaginativa que encontrará inspiración en el decadentismo. Desde el marqués de Montesquiou (o su correlato, el Charlus proustiano) al Des Eissentes de Huysmans, hay una tradición de ver al corruptor como un individuo de clase alta que espera situarse al margen de la moral democrática (en realidad heterosexual) que rige para el resto de la Humanidad. En la obra de Valle-Inclán, Hoyos y otros, el homosexual se asocia a la aristocracia, líneas enfermas y sin futuro, aspectos que simbolizan el destino de toda la clase social. La homosexualidad representa el pasado estéril o enfermo, la heterosexualidad un futuro sano. Es el punto de partida del discurso homófobo de la izquierda sobre el que volveremos con mayor detalle en los capítulos segundo y cuarto.

En cualquier caso, es la narrativa popular, más que la narrativa «artística» la que recurrirá al homosexual en este momento[94]. En parte esto se debe a la escasa complejidad caracterológica del estereotipo creado por la medicina y la moral. La narrativa seria no encontraba en el degenerado suficiente ambigüedad o profundidad como para construir una trama en torno a él: el homosexual decimonónico era poco más que un figurón que sólo podía ser protagonista de tramas con un moralismo simple. De momento había pocas ambigüedades posibles en torno a esta figura, y el tipo de homosexual degenerado no desaparecerá con la proliferación de discursos sobre la disidencia sexual (siguiendo a Freud o Gide). El homosexual no se conceptualizaba como un rebelde o un marginado, sino como alguien a quien había que excluir para llegar a una sociedad más sana. El naturalismo constituirá el marco ideal para apoyar esta idea[95].

El caso de Carmen de Burgos es paradigmático en este contexto, al tratar en sus obras las relaciones entre modernidad y homosexualidad: atrapada en la contradicción entre liberalismo (era una feminista convencida) y homofobia, sus intentos de hacer una literatura social que integre al homosexual se quedan en mero aspaviento. Trata de condenar la homosexualidad y su creciente visibilidad en los círculos intelectuales, pero en esto choca con su impulso progresista que le pide liberalismo y tolerancia contra las actitudes cerradas de la Iglesia.

La novela que más claramente ilustra esta tensión, al presentar a los homosexuales como individuos entre la modernidad y la degeneración, es *Ellas y*

94 Durante un periodo represivo como el franquismo, se invertirá la tendencia: para el tratamiento de la homosexualidad será necesaria la coartada de un marco «serio». Así aparece en novelas «sociales» como *La colmena* o *Madera de héroe*.
95 De hecho, la resistencia al estereotipo homófobo, en un primer momento se asociará a estilos antagónicos al naturalismo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ellos o ellos y ellas. Aquí se ilustra esta ansiedad frente al avance de la visibilidad homosexual que revela el miedo a ciertos aspectos de la modernidad:

> Había una promiscuidad que parecía contagiar a todos los hombres por la impunidad con que Adolfo y sus compañeros podían asistir a las reuniones de hombres solos: rozando un deleite de aproximación, una voluptuosidad correcta, que no se permitía entre diversos sexos. Bien es verdad que introducían siempre la discordia en las reuniones, porque encendían poco a poco como una especie de celos, y hacían que los unos desconfiasen de los otros, y todos se mirasen con recelo, y sintiesen a su vez el recelo de que le creyesen claudicantes.
>
> Y, sin embargo, todos los adjetivos que se aplicaban a estos pobres descalificados los merecían más esos hombres escindidos, esos machos soeces.
>
> Sucios, encubiertos, tortuosos, que engañaban a los buenos hombres mientras que compartían todas las villanías secretas, hallando un deleite reconcentrado, solapado, sórdido, en seducir a una niña o a un niño.
>
> Muchos, muchísimos hombres, rondaban aquella posibilidad. Había un momento en que se confundían todos, en que se sospechaba de todos.
>
> —Es que todos lo somos ya, porque lo toleramos —le había dicho un día su marido, indignado de la promiscuidad—. Yo recuerdo hace apenas veinte años, cualquiera de los muchachos de mi generación nos hubiéramos matado por esa ofensa. Perseguíamos al desdichado que se insinuaba. Ahora nos hemos vuelto tolerantes, comprensivos, es que quizás en el fondo no rechazamos nada que proporcione un placer... inmoralidad, éter, morfina, ¿qué más da?[96]

Los personajes constatan indignados el crecimiento de la visibilidad homosexual en la alta sociedad. El elemento paranoico es bien patente: hay miedo de que tal visibilidad deforme los, hasta entonces, fluidos rituales homosociales en clubes y otros entornos exclusivamente masculinos. El homosexual se describe como un peligro creciente y como un factor de desestabilización, resultado directo (junto con la droga) de una modernidad mal entendida.

Otras dos ideas relacionadas con intentos de valoración moderna de la homosexualidad provocan la indignación de los intelectuales y están bien presentes en la obra de Colombine. La primera es la que relacionaba homosexualidad con genio creador (retomada desde una perspectiva homófila por Alberto Nin Frías en 1931). La segunda, relacionada con esta, tenía que ver con el proselitismo de los homosexuales. En España a principios de siglo la «reivindicación de la homosexualidad» en términos políticos era algo que no tuvo abogados prominentes y por lo tanto es una expresión casi carente de sentido. Existe, sin embargo, una tradición centroeuropea, débil pero persistente, desde finales del XVIII, un movimiento que ya se había iniciado en el siglo XIX con la obra del pastor suizo Hössli y que se encuentra apuntado incluso en un texto inédito del filósofo utilitarista Jeremy Bentham. Eribon describe una larga tradición de legitimación de los amores masculinos basada en el helenismo[97].

96 Carmen de Burgos, *Ellas y ellos o ellos y ellas*, Madrid, Alrededor del Mundo, 1917, pp. 22-23.
97 Eribon, 2002, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El romanticismo europeo llega a articular la opinión de que genio y disidencia sexual suelen encontrarse juntos[98]. La conexión entre homosexualidad y genio es una de las constantes de la apologética homosexual de finales del XIX, en cuyos textos se incluía, de manera recurrente, una lista de «grandes hombres de la Historia que eran homosexuales». En nuestro país no hay constancia, hasta el mencionado trabajo de Nin Frías, de un intento similar de legitimación.

Sin embargo, la asociación está tan asumida en este momento que el propio Nordau ha de admitirla como punto de partida, aunque una consecuencia sea el rechazo del «genio» en el arte. Gómez de la Serna, en el texto citado más arriba, parece «perdonar» al homosexual si es un genio, como sucede en el caso de Oscar Wilde. Pero sí se hablaba aquí de «proselitismo», con un sentido muy cercano al de corrupción, para criticar a los defensores del homoerotismo, lo cual sugiere que, al menos en privado, tales defensores existían.

Por otra parte se aboga por cierto tipo de tolerancia. Carmen de Burgos no puede, en este texto, sustraerse a las identificaciones entre perversión sexual y genio que ya se encuentran en la obra de Nordau. Pero se critica lo que se consideraba afán exhibicionista:

> —Qué asco, qué asco —dijo—. Ya no se sabe a quién tratar; no se puede adivinar las que son ellos ni los que son ellas. ¿Querrá usted creer que hasta uno de mis amigos, casado con una mujer preciosa, y con dos hijos, me hablaba de las delicias de su hogar con voz de tiple? No se sabe qué creer.
>
> —Se puede creer todo, Loreto —respondió Aumada—. Lo malo es que la gente se preocupe tanto de eso. La moralidad inglesa resulta antipática é insoportable cuando condena a un Oscar Wilde.
>
> —¡Oh! Es que el genio tiene derecho a todo —repuso Loreto, en su deseo de agradar al señor Aumada—. De esos no decimos nada... Aquí también los tenemos y los veneramos... Hasta parece que necesitan esa mezcla de dos sensibilidades, para ser más exquisitos, más perfectos.
>
> —¿De modo que usted no aplica la ley moral más que a los simples mortales?
>
> Se desconcertó ella:
>
> —No...; pero que no hagan alarde...[99]

De nuevo, el fragmento tiene el tono de un lamento nervioso, expresión de indignación y de ansiedad. En los ambientes modernos, el homosexual, efecto de la liberalización de las costumbres, era alguien cuyo ascenso imparable había que detener. Causa especial de preocupación era que los homosexuales se asociasen y fueran capaces de reconocerse a través de signos, algo que ya preocupaba a degeneracionistas como Bernaldo de Quirós y Llanas y al propio Tardieu:

> Por fin, los pederastas, sea cual fuere su clase, se reconocen fácilmente entre sí. Casper ha consignado, sobre este punto, una confidencia preciosa:

98 Andrew Elfenbein, *Romantic Genius*, Nueva York, Columbia University Press, 1999.
99 Carmen de Burgos, 1917, *op. cit.*, p. 30.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> «Nos conocemos en seguida, por una sencilla ojeada, y jamás me he engañado, tomando algunas precauciones. En el Righi, en Palermo, en el Louvre, en las montañas de Escocia, en San Petersburgo, y al desembarcar en Barcelona, he reconocido, en un segundo, a pederastas, a quienes en mi vida había visto». ¡Triste y elocuente confesión de esa vergonzosa francmasonería y del cosmopolitismo de tan degradantes pasiones![100]

Aquí estos miedos se hacen más concretos. Existe una profunda paranoia de que la homosexualidad se constituya en una suerte de masonería internacional.

No hay que decir que se trata de una obsesión que no se ha superado por completo: cien años después se denomina «mafia rosa». Mirando hacia el futuro, la asociación entre modernidad y disidencia sexual volverá a aparecer con fuerza en la transición española. Pero a mediados de los setenta se habían abandonado los reparos sobre la modernidad, que ahora sí podía asimilar otras formas de sexualidad. Al menos en el contexto de las «movidas» madrileña o barcelonesa, la homosexualidad se ve por primera vez como signo positivo de la modernidad. Por supuesto, ayudó que, para entonces, fueran los homosexuales quienes enunciaban su experiencia.

Una moda cuestionable: homofobia e intelectualidad

La mayor visibilidad y una oleada de discusiones francas sobre la sexualidad ha llevado a diversos autores a hablar de una suerte de «edad de plata» de la disidencia sexual. Se trata de un argumento discutible, pero sobre todo es difícil de constatar. Un curioso comentario de Lily Litvak resulta indicativo de esta actitud. Según esta autora, a principios de siglo:

> El homosexualismo era considerado muchas veces como un *art de vivre* particularmente refinado. Además se estaba en la compañía de grandes nombres: Rimbaud, Verlaine, Montesquiou, Lorrain, Wagner, Whitman (...). La pederastia se convirtió en signo de distinción, que equivalía a poseer un espíritu superior, que no se satisface con una sexualidad ordinaria, asqueado por la fornicación grotesca con el sexo opuesto. Se inspiraba en el rechazo de las formas comunes del erotismo.[101]

Sería interesante encontrar evidencia de este juicio, que me atrevería a considerar aplicable sólo a ambientes muy concretos. Florence Tamagne[102] hace declaraciones muy parecidas en su estudio, referidas al caso francés (y en particular al lesbianismo), y aunque las documenta con mayor profusión que Litvak, tampoco resultan excesivamente convincentes: incluso en esta supuesta «edad de oro» (e incluso en París, capital de lo perverso), las voces de la homofobia eran mucho más poderosas y efectivas que las apologías de la perversión. No hay, hasta Gide, un intelectual de autoridad que arriesgue franqueza al respecto o emplee cierta batería retórica para defender la homosexualidad.

100 Cit. en Peratoner, 1892, p. 179.
101 Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, p. 155. En el mismo sentido se expresa Luis Antonio de Villena en *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.
102 Tamagne, 2000, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

También en España las declaraciones que podemos documentar son aplastantemente homófobas, aunque puede admitirse que, como idea general, existía cierta conexión entre homosexualidad y modernidad. Es posible que haya existido cierta tolerancia en algunos ambientes, pero el discurso público no presenta demasiadas grietas al respecto. Lo importante sigue siendo disociar homosexualidad y progreso, marginar al homosexual, deslegitimar su voz, convertirlo en mera patología. El homosexual no es un moderno, no es un revolucionario: es simplemente alguien con un problema que debe mantener en secreto en nombre del buen gusto.

En este sentido, pocos testimonios resultan tan ilustrativos como la opinión al respecto de Pío Baroja. Baroja es uno de los más lúcidos (y autorizados) intelectuales del Noventa y ocho. Representa a la perfección el *ethos* del Noventayochismo: su malestar ante los problemas sociales, el impulso regeneracionista, la reflexión sobre España, el descontento vital. En sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*, se hace eco de la presencia inusitada de «homosexuales» entre los artistas de la edad de plata. En un primer momento se limita a constatar la asociación, en la mente popular, entre modernismo y homosexualidad, asociación que refuta. «Según López Silva y sus amigos», dice don Pío, «modernista y esteta eran palabras sinónimas de pederasta. Esta insólita opinión del burgués amanerado y tenedor de libros tuvo éxito»[103]. En opinión de Baroja, tal identificación es simplemente un rumor falso que de alguna manera tuvo éxito como fantasía. Pero con ser sólo un fantasma, Baroja lo considera un peligro y da muestras de gran preocupación. Así, pasa a lanzar una diatriba contra los dandis homosexuales. En realidad, una de las ideas que parece irritarle de manera especial es también uno de los lugares comunes del esteticismo: la relación entre «amor griego» y «genio», que otros autores integraban en su discurso homofóbico. Le preocupan en consecuencia los intentos de legitimar la homosexualidad relacionándola con el temperamento artístico: «El homosexualismo, como producto de ideas más o menos disociadoras, es una camama. El homosexualismo es una equivocación de la sabia Naturaleza, que se ha dado en todos los medios, en todas las razas y en todas las categorías sociales (...); pero creo que las ideas literarias no tienen nada que ver con eso»[104]. Para Baroja, hombre de conciencia social, el problema no está en la homofobia, sino en la propia esencia de la homosexualidad. No hay nada revolucionario o transgresor en la elección de un objeto sexual prohibido; el deseo queda, definitivamente, fuera del alcance de estructuras de socialización (incluyendo, por supuesto, la política).

En otro episodio de sus memorias declara: «Quizá con el tiempo se encuentre una penicilina que acabe con esa aberración, que, a pesar de sus afiliados, no parece tener un aire muy poético. Evidentemente ha tenido cantores, porque el hombre puede llegar a querer poetizar las hemorroides y los cálculos hepáticos» (vol II, p. 217). El programa de Baroja está claro: se trata de no dejar un resquicio para la dignificación de la homosexualidad. Esto se ilustra claramente con sus críticas tanto a los homosexuales que se exhiben (por frívolos

103 Pio Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, p. 434.
104 Ibid., p. 435.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y molestos) como contra los que disimulan (porque no cree que haya necesidad)[105]. La comparación con un problema fisiológico es significativa. La homosexualidad es una cuestión de vísceras. Su reacción es de asco. Una perspectiva similar adopta Unamuno[106], que se queja de que el nombre de Oscar Wilde se utilice para justificar la perversión sexual. La implicación es, por supuesto, que hay algo esencialmente injustificable en dicha perversión.

La actitud de Baroja puede calificarse de homófoba, pero podemos ver que se trata de una homofobia que funciona como símbolo de otras fobias: para un hombre que desconfía del poder del deseo, cualquier manifestación de la personalidad que tome el deseo como centro resultará sospechosa; para un hombre preocupado por la miseria social, un grupo que se define por una existencia al margen de la lucha por una sociedad mejor, carece de legitimidad. También cualquier cosa que tenga relación con una estética femenina, es, para Baroja, descalificable. Estas declaraciones deben integrarse en una actitud agresivamente ginófoba: en varios ensayos, Baroja declara su desconfianza hacia las relaciones sexuales con las mujeres. «Sexofobia» sería quizá un término más oportuno para calificar la actitud de Baroja. En el pasaje referido se acepta sin más la constante presencia de la homosexualidad y su ubicuidad en todos los estratos de la sociedad y, aunque no debe haber sido fácil ser homosexual junto a Baroja, es fácil imaginar que, como Marañón, el escritor vasco no se habría inclinado por la criminalización, limitándose a ver el problema como una enfermedad.

Homofobia y crítica antimodernista

Si modernidad y disidencia sexual se consideraban relacionadas, no debe sorprendernos que el modernismo, estilo que caracterizó cierta actitud hacia la modernidad, se convirtiera en un movimiento marcado por la sospecha. Como ha señalado Lily Litvak[107], la propaganda antimodernista alcanza niveles de virulencia que no se explican simplemente por sus contenidos. En *El luchador* (1919), novela de José López Pinillos, encontramos una escena que identifica los hábitos de vida de los modernistas con la homosexualidad más degenerada. Vemos aquí todos los lugares comunes de tal identificación, desde los hábitos y los rasgos físicos hasta las referencias literarias:

> En el mismo café, pero en otro turno, se reunía la patalea hedionda de los invertidos. Presidíalos un hombrachón acaponado, autor de poesías prostibularias, con los ojos como dos goterones de pus, la boca de mozcorra y la mirada de pelandusquilla que citaba continuamente a Walt Whitman, Tennyson y Longfellow, y que, cuando mentaba a Oscar Wilde, se relamía con estremecimientos de histérica. Le acompañaban generalmente donceles andróginos, efebos de talles adamados, «mignones» nalgudos que se pompeaban al andar y chulillos de pupilas fuliginosas, que, alquilando su virilidad, explotaban la perversión de aquellos cazoleros.

105 Cansinos-Assens, 1982, vol. I, pp. 435-439.
106 Cit. en Krauel, 2001, p. 150.
107 Véase el artículo «La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», en Litvak, 1990, *op. cit.*, pp. 111-128.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> De tarde en tarde acudía al café y honraba promiscuamente con su conversación a las dos tertulias un mocito lánguido, vaporoso, quebradizo, que tenía la mirada indecisa y el gesto borroso de una expresión inquietadora (...).
>
> Luis, idólatra de Baudelaire, de Verlaine, de Lorrain, de Mirabeau, escribía versos «delicuescentes» y publicaba cuentecillos inspirados por una lujuria cerebral de impotente.[108]

Se trata de una viñeta más sorprendente que cualquiera de las de Hoyos por su precisión y por la intensidad con que en ella confluyen diversos discursos homófobos sobre la homosexualidad a principios de siglo. Otras asociaciones de homosexualidad y decadentismo resultan más elaboradas. Carmen de Burgos utiliza, en *El veneno del arte*, la homofobia de segundo grado para condenar la actitud vital de los modernistas, que considera empobrecedora y que da la espalda a los problemas sociales a través del escapismo en un mundo de sensualidad y frivolidad. Es Cansinos quien habla en sus memorias del proyecto de la escritora Carmen de Burgos (que escribía bajo el seudónimo «Colombine») de escribir una novela «fuerte, realista» sobre el homosexualismo, que titularía *El veneno del arte* (y que apareció en 1910). El resultado quedó por debajo de las intenciones expresadas (que por otra parte nos llegan a través del no siempre fiable Cansinos). En efecto, el relato gira en torno a la figura del aristócrata decadente Luis de Lara (trasunto de Antonio de Hoyos), cuyo hastío vital se yuxtapone al de María, una mujer libre con problemas sentimentales, inspirada en la propia autora. La acción tiene lugar en dos periodos bien distintos: el primero presenta al joven Lara adormecido por la vida venenosa de los ambientes artísticos madrileños. La segunda parte, nueve años después, presenta un final feliz en que el personaje ha sabido escapar de esta situación y ha abandonado la bohemia y los modos modernistas para convertirse en un hombre de bien.

La primera sección del relato traza una viñeta impresionista de una fiesta de artistas bohemios y estetas en casa de la madre de Luis de Lara. La mirada de la escritora se desplaza entre los diversos invitados a la fiesta, destacando su fatuidad, ignorancia o falta de decoro. La perversión sexual es uno de los elementos que se presentan con mayor insistencia para completar una imagen de corrupción. La autora se detiene en un grupo de artistas jóvenes. Así construye una vívida imagen de la apariencia de los homosexuales del periodo presentes en los círculos que Carmen de Burgos frecuentaba. Si la narración fue publicada en 1910, habría que situar esta escena a principios de siglo, momento álgido de la recepción del modernismo en España, cuando las ideas esteticistas de origen francés eran la última moda, y con ellas entraba el fantasma de una perversión sexual que se equiparaba a lo moderno y lo chic. La visibilidad homosexual es aquí tan destacable como la actitud negativa de la autora. El grupo de invitados se retrata a partir del cliché: afeminamiento, debilidad, frivolidad, atildamiento, vicio y lujuria son los rasgos utilizados en su caracterización[109].

---

108 Cit. en Antonio Cruz Casado en «La homosexualidad en algunas narraciones españolas de principios de siglo», en *El Basque*, nº 21-22, 1995.

109 Por otra parte, el texto de Colombine sugiere (quizá al margen de las intenciones de la autora) una presencia fuerte y valiente por parte de estos individuos. Se trata de una visibilidad que habría resultado imposible, por ejemplo, durante el franquismo fuera de ambientes específicamente homosexuales. Esto nos recuerda que no todas las homofobias son iguales: en algunos casos se borra, en otros simplemente se utiliza la injuria como mecanismo de control.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La descripción del propio Luis refleja fielmente los rasgos físicos del homosexual según el estereotipo establecido por los médicos; se asume que ciertos rasgos son signo inequívoco de cierta orientación sexual: el siguiente fragmento podría proceder de un estudio del doctor Lombroso.

> El vizconde era un joven de 25 años, alto, elegante, bien constituido; en el que se juntaban la distinción natural de las familias nobles, y todos los caracteres degenerativos de las viejas estirpes. Su cutis era de un blanco lechoso; los ojos, de la clara trasparencia de los albinos, miopes, ahuecados y saltones, parecían a flor del rostro, protegidos apenas por la escasa pelusa de melocotón de cejas y pestañas; el cabello rubio y lacio caía en mechones sobre una frente de arco elevado y perfecto; pero la nariz enérgica y las facciones regulares quebraban su línea bella e inteligente en la boca carnosa, de gruesos labios, que el volumen de la lengua y el peso de la mandíbula inferior mantenían abiertos y colgantes. Parecía que en aquel ser se daban batalla las influencias fisiológicas y psíquicas más encontradas.[110]

El pobre Luis ha sido atrapado por las ideas «esteticistas» y, de paso, contagiado de «homosexualismo». El decadentismo se presenta como un estilo de vida que envenena el alma. En consecuencia, sus brillantes facultades se están echando a perder entre fiestas y hábitos depravados. El diagnóstico de la homosexualidad combina características innatas, tanto inclinaciones personales como aspectos degenerativos, con la experiencia personal. En particular se recurre a un «historial» en la más pura tradición de la patología criminal. En la adolescencia se enamoró locamente de una muchacha. Pero su estancia en un colegio de jesuitas le abocaría al vicio. A pesar de la simpatía que María siente por su amigo a nivel individual, manifiesta su repulsa hacia la perversión, asociada al modo de vida de los nuevos artistas. Concretamente se asocia al dandismo una profunda melancolía que el personaje no puede superar y que hace la existencia poco llevadera:

> Esta vida es insoportable. Hoy he preferido quedarme en casa... Me envolví en un kimono, para sentir en mi cuerpo la caricia de la seda... he llenado la habitación de ramas de lilas, derramé sobre los muebles dos frascos de esencia de lilas blancas... y allí, con los portieres corridos, en una media luz de templo, tendido sobre la *chaise-longe*, he colocado al alcance de mi mano un cigarrillo turco, una taza de té humeante y un libro de Oscar Wilde... Después he mandado que me acercasen la caja de taracea en que guardo retratos y recuerdos... flores secas, pañuelos de encaje enranciados por el tiempo...[111]

En la caracterización de este representante de las tendencias malsanas en literatura utiliza la idea de la melancolía como elemento central[112]. El homosexual es un hombre esencialmente triste, como reflejan también textos como

110 Carmen de Burgos, *El veneno del arte*, en *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, 1989, p. 222.
111 Carmen de Burgos, 1989, *op. cit.*, p. 240.
112 Véase José Deleito y Piñuela, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, 1922.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La antorcha apagada, de Zamacois, *Tántalo*, o *El ángel de Sodoma*. En ese caso resultará también paradójico que homosexualidad y frivolidad se asocien con gran recurrencia: junto a la melancolía más profunda aparece una histérica frivolidad casi agresiva en las narraciones de Retana. Ambas tendencias confluyen en el retrato de homosexuales que son alegres por fuera pero víctimas de la tortura espiritual, como sucede con el protagonista de «La pena de no ser hombre» (1923), del Caballero Audaz.

Curiosamente, no hay comentario sobre la vida sexual de Luis. La senda del modernismo conduce a un malestar del alma, que pierde su vigor. La autora cree salvar al individuo extirpándole sus hábitos. Así, el moralista final nos muestra a Luis fuera de las garras de tan nocivo estilo de vida: será feliz como miembro totalmente integrado de la sociedad civil, quizá renunciando al sexo y al estilo de vida depravado. Como vemos, la conclusión es diametralmente opuesta al epicureismo modernista.

El estereotipo degenerado en la narrativa naturalista: *Tántalo*, de Díez de Tejada

El naturalismo constituye un género literario que toma casi al pie de la letra el cientifismo de Nordau (utilizando el concepto de degeneración) y nos presenta a homosexuales que parecen sacados de libros médicos. En el marco naturalista, el espectáculo del armario carece de todo atractivo. El narrador puede, magnánimamente, hablar de compasión, pero la caracterización siempre es negativa. Más allá del relato regeneracionista de Colombine, el naturalismo quiere ser, de verdad, crudo y presentar los aspectos más duros de la realidad. Existe un énfasis en lo concreto: los protagonistas del naturalismo no son símbolos, sino seres tan de carne y hueso como pueden construirse en la ficción. Al representar al homosexual se recurre a los rasgos enumerados por los tratados médicos: debilidad, afeminamiento, tendencia a la enfermedad, timidez, melancolía, a veces también lujuria.

Uno de los relatos más característicos de la representación naturalista del homosexual es *Tántalo* (1919)[113], del escritor sensacionalista y pornógrafo ocasional Díez de Tejada. Es un autor que volverá a mostrar interés por la tematización de la homosexualidad en una novela inacabada publicada por entregas en la revista *Flirt* en 1922: *El amuleto*. Ésta trata de un joven criado continuamente asediado por los hombres debido al poder de un relicario mágico que lleva en el bolsillo[114].

En *Tántalo*, el autor se sitúa firmemente en un marco tremendista, más espectacular que profundo, para centrarse en la triste historia de un viejo, don Santos, enamorado del hermoso efebo Enrique, un muchacho enfermizo al que ha cuidado desde la niñez. El protagonista se presenta a través de una breve biografía que, al uso de los historiales médicos, nos habla de cómo la degeneración le fue transmitida por sus progenitores. Las palabras que describen la coyunda están llenas de un lenguaje enfático que sugiere repulsión desde el nacimiento: «Inglés *per accidens*, injerto en español por ser hijo de

113 Díez de Tejada, *Tántalo*, Madrid, 1919. Las páginas de la edición consultada carecen de numeración.
114 Para un resumen de la trama, véase Cruz Casado, 1995, *op. cit.* p. 196.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

un zapatero borracho, de La Línea, holgazán, pendenciero, alcoholizado y mala persona, que en un vómito erótico lo engendró en las entrañas de una infeliz mujer que lo alumbró *de ocultis*, en el peñón en casa de una comadrona amiga». Desde sus primeros años, mostrará una atracción por las labores «propias del sexo opuesto». Así, siguiendo una caracterización esencialista, los comportamientos de género se identifican con el sexo biológico:

> Grandes eran el desconsuelo y la alarma de la pobre madre, ante estas inclinaciones nativas del chico, que lejos de menguar, acentuáronse hasta convertirse en realidad tristísima: pues si fisiológicamente la transformación se llamó andana, psíquicamente, Santitos se confirmó mujer hecha y derecha al alborear su pubertad: y plenamente convencido de ello, como tal se comportaba, auxiliando a su madre y ganando su pan con todo el brío de una muchacha decentísima.

Sin embargo, se trata de una degeneración sin culpa. El título de la novela hace referencia a la posición de don Santos frente al objeto del deseo. La tortura del mitológico Tántalo consistió en quedar atado en una mazmorra con alimento colgado justo más allá de la distancia que podía alcanzar. Así, Tántalo sufre porque puede ver la comida pero no probarla. Don Santos se convertirá en ayo de Enrique desde su niñez; éste, resueltamente heterosexual, se dejará querer, pero siempre quedará fuera de su alcance. De hecho, el relato dice explícitamente que don Santos nunca ha puesto en práctica sus deseos con nadie. Lo que define al homosexual es una degeneración esencial que no tiene por qué expresarse en actos. Mientras sea así, es digno de compasión. Se trata de una figura que tendrá un gran rendimiento en el arte del siglo XX. A pesar de que el personaje no «hace» nada reprobable en la mayoría de los relatos, la retórica de la enunciación lo envuelve en un manto de horror, que ocasionalmente inspirará lástima y siempre rechazo.

> —¿Vicioso yo? —exclamó don Santos, sintiendo revolverse todas las hieles de su vida—. Podrío vicioso, es el borracho, que ahoga su vicio en el veneno que lo mata y destruye su hacienda y su vida, y la vida y la hacienda de sus hijos... Y las gentes dicen de él: ¡Bebe; pero no es mala persona! Podrío vicioso, es el jugador, que arruina su casa y sume a los suyos en la miseria y los esquilma y los maltrata; y por jugar, estafa y roba. Y el mundo dice de él: ¡Si no fuera por los naipes, es un buen hombre! Podrío vicioso, es el libertino, que ostenta sus lacras, y emponzoña su vida, y transmite a sus hijos el virus de la degeneración, de la tisis, de la muerte... Y todos dicen de él: ¡Le gustan las faldas, al pícaro; pero fuera de esto, es un sujeto excelente...! Y al que se enriquece robando; y al que mata fiero; y al que deshonra vil, las gentes lo disculpan, cuando no lo ensalzan y lo honran... ¿Qué herencia, qué vida he derrochado yo? ¿Qué lágrimas he arrancado? ¿Qué sangre vertí? ¿Qué monstruos engendré? ¿Qué honra he empañado, ni qué villanía he cometido, ni a quién ofendí ni a quién he dañado jamás...? ¡Si aún tengo el mérito, cielo santísimo, de no haberme arrojado al fangal para satisfacer mis ansias y defender mi vida...! ¿De qué me acusáis? ¿Qué queréis de mí? ¿Por qué me perseguís sin misericordia...? ¡Yo soy más puro que la sonrisa de un niño; más limpio que la nieve de la montaña, más blanco que una paloma...!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se trata de un fragmento fascinante que tiene una función patética similar al del célebre monólogo de Shylock en *El mercader de Venecia*. El personaje acaba por pedir cuentas a Dios por Su error. El parlamento dignifica al personaje sin llegar a hacerlo envidiable: es uno de los primeros exponentes del modelo compasivo que admite la existencia de la homosexualidad siempre que se cumplan ciertas condiciones. La narración puede entenderse como un intento de enfrentarse a la injusticia que supone juzgar a la gente por lo que es y no por sus actos. Al mismo tiempo la implicación es que, para ser merecedor de tal compasión, el homosexual debe mantenerse puro[115].

La relación entre don Santos y Enrique en *Tántalo* podría ser la de un efebo y un hombre maduro, pero aquí se introduce un nuevo elemento. En realidad, la trama gira en torno a otro enamoramiento: la pasión que una mujer caída llamada «la Gata» siente por el muchacho. Esta pasión correspondida se expresa en descripciones de amor físico. Se trata de un motivo recurrente en el repertorio narrativo de principios de siglo: un joven efebo es deseado simultáneamente por una mujer pasional y un homosexual. Encontraremos el mismo motivo en *Bestezuela de placer*. También en *Pasión y muerte del cura Deusto*, aunque aquí las simpatías del muchacho volverán sin reservas al hombre.

La relación se muestra como una unión total de seres en lo físico y en lo emocional. Sin embargo un exceso de actividad acabará con la vida del pobre Enrique. La sección principal de la novela narra las exequias, en especial cómo compiten por velar el cadáver los dos amantes y cómo, una vez enterrado, la vida deja de tener sentido para ellos. Al equiparar ambas pasiones, Díez de Tejada también está enfatizando lo que las distingue. El amor de don Santos no se basa en la llamada de la carne, sino en emociones honestas aunque equivocadas, mientras que el amor de la Gata se basa en la pasión física y por lo tanto carece de todo elemento sublime. Recordemos lo dicho en conexión con la llegada de la ola verde: homo y hetero no son dos modos de deseo equivalentes, se connotan de maneras muy distintas.

La narración se enmarca con dos frases que justifican el propio acto de contar la historia: la primera advierte que lo que se presenta al lector es una historia «verídica y lastimosa», como disculpándose por romper el silencio al respecto; la frase que cierra el relato nos advierte que se trata de páginas «dictadas por la piedad». La homosexualidad es algo de lo que no debe hablarse, pero el autor se propone a hacerlo movido por la compasión que le produce el tratamiento injusto de ciertos hombres que no tienen culpa.

Se trata de algo bastante usual en la retórica de la representación homosexual: al hablar de homosexualidad en discursos de autoridad, los autores suelen dejar bien clara su reticencia, insistiendo en los reparos morales o incluso la repugnancia que sienten. Nadie, a juzgar por los retorcidos proemios que abren cada estudio, escribe sobre la homosexualidad por gusto propio. Se trata de un gesto performativo, casi melodramático: no existen muchos temas que den lugar a excusas tan vehementes; su fin es, por

115 No se trata de un caso aislado: la narrativa de la época nos da ejemplos de homosexuales eminentemente castos que van desde el José María de *El ángel de Sodoma* al desafortunado Ramón Hidalgo de *La antorcha apagada* (1935), de Eduardo Zamacois, o el sacerdote protagonista de *Pasión y muerte del cura Deusto*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

supuesto, situarse como una voz de autoridad entre quienes consideran el tema «delicado» o «escandaloso». Se trata de una tendencia que seguiremos encontrando en trabajos de mediados de los setenta. Se asume que el lugar natural de la homosexualidad es el silencio, romper ese silencio siempre requiere justificación. Y la única justificación realmente legítima será la de construir un discurso que de alguna manera contribuya a reforzar la homofobia. Incluso en el discurso médico más serio, el tratamiento de la homosexualidad contendrá un elemento de aspaviento.

La representación de la homosexualidad se realiza mayoritariamente desde posiciones antihomosexuales. Cada texto, bien sea biográfico, médico, documental o de ficción, trata de contener la presunta oleada de homosexualidad que trae el cambio en las costumbres. Se trata, sin duda, de pensamiento paranoico, que no tiene su origen en la experiencia, sino en los propios miedos. Que este pensamiento se dé entre intelectuales que se identifican plenamente con ideas socialmente progresistas merece cierta atención. El progresismo o incluso el libertarianismo no son ideologías monolíticas. Un individuo puede compartir ideas avanzadas sobre la sociedad y resultar conservador con respecto a la moralidad tradicional. En otras palabras, no hay nada contradictorio en la noción de un radical homófobo, como no la hay en la de un homosexual políticamente conservador. La injuria constituye un mecanismo de control. La representación del homosexual como un hombre triste y hastiado de la vida, otra.

Es cierto que no se trata exactamente de un tema tabú. Está bien hablar de homosexualidad, pero no lo está dejar que los homosexuales hablen ni se expresen. No ayudaba el hecho de que la modernidad, la vida urbana y la propia tipificación, habían hecho más visibles tipos concretos de homosexualidad. Así entramos en una actitud que sólo puede explicarse en términos de miedo ante una amenaza. La paranoia sobre la homosexualidad será tan importante en la representación de la misma como la propia experiencia. Escritores como Carmen de Burgos o Rafael Cansinos-Assens serán muestra de este sentimiento creado por la nueva visibilidad. Lo que no era más que un problema de algunos adquiere ahora un simbolismo histórico. Ahora la homosexualidad se considera un (mal) signo de los tiempos, o, más exactamente, un mal augurio. En cualquier caso, las representaciones del tipo, hasta bien entrados los años veinte, siempre llevan implícita una advertencia: la homosexualidad es un peligro, y todo esfuerzo por evitarla será poco; está en juego el propio destino de la civilización.

Ahora bien, en cada uno de estos ámbitos encontraremos un espacio para la resistencia. Frente a la condena del discurso decadentista, encontraremos a ciertos autores que pueden crear representaciones alternativas de la homosexualidad que, si bien utilizan materiales del tipo degenerado, lo superan y, hasta cierto punto, lo sacan de su carga de negatividad absoluta para dotarlo de originalidad o ingenio. El malditismo puede ser también una posición digna. También el contexto religioso dará lugar a un discurso homoerótico. El punto de partida será el mismo: el de un discurso relacionado con el misticismo modernista. En tercer lugar, la mentalidad esnob creará una figura, el dandi, en la que la «perversión sexual» puede afirmarse.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. DE LA HÉLADE A SODOMA. ESPACIOS PARA LA RESISTENCIA

Oscar Wilde se convirtió en el primer icono de la cultura homosexual internacional, por delante de figuras como Whitman. Su figura se convierte en un referente, su filosofía es adoptada por sectores importantes dentro de las tradiciones gays en varias culturas occidentales. En su obra se había referido a la antigua Grecia como parangón de cultura. La sociedad londinense que había festejado sus ocurrencias y su cultura le vio como un dandi elegante. Tras su caída, se convierte, para esa sociedad y para el mundo, en un embajador de Sodoma, esa tierra de penumbra donde la imaginación siempre había situado a los homosexuales.

Como actitud filosófica, ya lo hemos mencionado, el esteticismo wildeano se opone frontalmente a la visión científica del mundo. Al aceptar que la ciencia interviniese en la delimitación de sus hábitos, se admitía que los hábitos merecían un tratamiento científico. A Wilde y a los estetas (homosexuales y heterosexuales), les parecía que la delimitación científica de la homosexualidad era una manifestación de soberbia, que el comportamiento individual no podía someterse a la camisa de fuerza de la conceptualización científica. No sorprenderá pues que Wilde y quienes le siguieron prefirieran pertenecer a un lugar mítico donde, al menos, su placer pudiera encontrar cauce. El escritor irlandés se refirió con desprecio de la medicalización de la homosexualidad y resistió cualquier esfuerzo por melodramatizarla o sentimentalizar su situación. Esto quedaba resumido en uno de sus más famosos aforismos: «Los ingleses continuamente convierten las verdades en hechos. Cuando una verdad se convierte en un hecho pierde todo su valor intelectual». Sustitúyase aquí la palabra «hechos» por «ciencia» y tendremos una idea de la perspectiva de Wilde.

Sodoma fue, para generaciones de homosexuales, un lugar de visita; al romper el alba, uno podía volver a la vida cotidiana satisfecho. Homosexualidad y heterosexualidad no se percibían como incompatibles en el caso de Wilde. Igualmente, su matrimonio no supuso una heterosexualización de su vida. De hecho, pareció suceder lo contrario. Poco después de su matrimonio conoce al joven canadiense Robert Ross, primero amante, más tarde amigo y compañero de correrías. Richard Ellmann[116], el mejor biógrafo de Wilde, duda que el escritor hubiera consumado relaciones sexuales antes de este momento, algo perfectamente posible, aunque tuvo que haber numerosas oportunidades durante sus años en internados. De lo que no cabe duda es de que a partir de 1886 lleva una vida sexual activa que le lleva a adentrarse en los bajos fondos londinenses al tiempo que el simple dandismo daba paso al decadentismo. Esta inmersión dará lugar a las ideas más importantes de *El retrato de Dorian Gray*, libro en el que puede leerse un comentario sarcástico contra los doctores que creían ser capaces de «deer» el vicio en el rostro de una persona. La huella del vicio quedaba oculta, discretamente, en un desván. En las páginas de la biografía de Richard Ellmann nada indica que sus escapadas a Sodoma (en Soho, en Limehouse, en Islington) fueran motivo de

116 Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin, 1987.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergüenza o miedo para el autor: Wilde jamás se consideró un oprimido por razones de orientación sexual. Frente a la sublimación algo cursi que prometía el sueño helénico, Sodoma ofrecía a los homosexuales un mundo de placeres tan intensos como marginales que progresivamente se convertirán en un estilo de vida urbano.

La obra maestra de Wilde fue el personaje que representó en vida y no los textos que dejó a su muerte. Y el personaje ha sido, también, su obra más perdurable. La «fase fóbica» inmediatamente posterior a su arresto pasó, y el personaje inició una lenta rehabilitación que le convertiría en un lugar común apropiable y utilizable por diversas opciones intelectuales, desde quienes tenían curiosidad por sus ideas estéticas o el público de sus educadas comedias de salón hasta quienes necesitaban un guía para internarse en la noche. Llevó cierto tiempo: hasta bien entrados los años veinte, el nombre de Wilde tenía en Gran Bretaña connotaciones amenazadoras, como el hombre de arena de las pesadillas. Encontrar el mensaje de Wilde germinando en la imaginación de un adolescente producía terror en sus padres. Las anécdotas sobre los gritos y susurros, así como los silencios, a que daba lugar el personaje abundan en los libros de memorias de quienes crecieron en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX entre las clases educadas. Habrá que empezar con los silencios: no era de buena educación saber cuáles habían sido las transgresiones de Wilde, aunque todos sabían que tendrían que haber sido terribles. El autor Hugh David[117], por ejemplo, en el capítulo dedicado a la influencia de Wilde en su historia de los homosexuales británicos del siglo XX cuenta que su madre nunca supo por qué había sido condenado Wilde, pero estaba segura de que se trataba de algo terrible. Por otra parte, descubrir una copia de *El retrato de Dorian Gray* en la alcoba de un adolescente podía conducir a un ataque de paranoia que se expresaba mediante la violencia y el exabrupto. Así lo contó Beverly Nichols, cuyo padre encontró una copia del texto decadente y en un ataque de furia escupió sobre el libro para romperlo en mil pedazos.

Se trataba de miedos justificados, por otra parte. El espíritu de Wilde había brotado y se había convertido en un auténtico icono para el intelectual y el hombre de la calle. Numerosos escritores han dejado constancia de la larga sombra de Wilde a lo largo del siglo XX. André Gide será quizá la figura más importante en la elaboración de una imagen póstuma de Wilde con un impacto en la historia cultural. Trató sobre el dramaturgo en un libro de 1903, *In memoriam Oscar Wilde,* (los ensayos gideanos sobre Wilde se encuentran recogidos en España en un volumen publicado por Lumen en 1999) aunque el texto clave para entender la profunda influencia de Wilde en su obra la tenemos en el volumen autobiográfico *Si le grain ne meurt...* (publicado en 1926; traducido al español como *Si la semilla no muere...*). El escritor francés declaró que debía a Wilde todo lo que era. Esto no significaba que siguiera sus pasos o que obrase según el consejo de Wilde de no utilizar jamás la primera persona en arte. Aunque es cierto que el ejemplo del dramaturgo le sirvió para crearse una identidad homosexual valiente y perfectamente articulada con el resto de

117 Hugh David, *On Queer Street*, Londres, Cassell, 1997.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su personalidad (renunciando así al modelo de «secreto vergonzante» a que muchos homosexuales se vieron obligados hasta décadas muy recientes), el camino que siguió fue, según el análisis de Jonathan Dollimore (que parte de un encuentro entre ambos para hilvanar su argumentación), antitético[118]. Gide madura *contra* Wilde. Mientras el segundo apostó por la paradoja, por una disidencia basada en el gesto, sin una base psicológica concreta o analizable, el primero liderará un movimiento que en el siglo XX legitimará la homosexualidad como algo profundamente arraigado en el alma. Divergentes también son los sistemas de referencia en que se inserta cada uno de ellos: Gide se aferrará a la Hélade como discurso legitimador (y sublimador), mientras que Wilde no podía evitar los placeres más plebeyos de Sodoma. Jonathan Dollimore desarrolla en su libro una interesante distinción entre una homosexualidad representada como «superficial», basada en las formas, las actitudes y la palabra, cuyo representante sería Wilde, y una homosexualidad que se presenta como «profunda», centrada en el interior de cada individuo, con raíces en su infancia y con importantes connotaciones morales, cuyo representante más visible sería Gide. En estas páginas he optado por caracterizar la representación desde un enfoque de lógica discursiva, en lugar de recurrir a la ontología. Wilde es así padre tanto de una frivolidad ingeniosa y algo esnob como del malditismo, mientras que el helenismo gideano se activará en términos de homofilia.

Desde el periodo de entreguerras, el espíritu de Wilde permanecerá vivo en cierto malditismo rebelde durante el franquismo (por ejemplo en Juan Goytisolo), en el ingenio camp de Terenci Moix o Jaime Gil de Biedma, en la voluntad de individualidad provocadora de Almodóvar y la movida; mientras que el modelo de profundidad gideano se asocia a los homosexuales del 27, a Juan Gil-Albert, a Eloy de la Iglesia o al activismo de los setenta.

Desde principios de siglo (más concretamente a partir de la traducción de las obras completas por Ricardo Baeza en 1919), el autor irlandés se convierte en punto de referencia también para los homosexuales españoles y para quienes querían hablar de homosexualidad en nuestro país. Su presencia en nuestras letras alcanza su cénit en los años de la Primera Guerra Mundial[119]. Oscar Wilde es, por ejemplo, la figura más íntimamente asociada al decadentismo, simbolismo y esteticismo. En particular, los noventayochistas se interesarán por sus reflexiones sobre el papel del artista en la sociedad. Aunque sus escritos fueron difundidos con el apoyo de Ramón Gómez de la Serna y otras figuras canónicas, la actitud general es de desconfianza. Para la revista de tendencias regeneracionistas *Vida nueva*, Wilde y el esteticismo han arrastrado lo que no era más que una tendencia estética a la cloaca.

Su figura encuentra imitadores en nuestro país. Como dandi, Wilde se convierte en modelo de costumbres y comportamientos. La chaqueta violeta de Wilde, por ejemplo, aparece en el relato de Hoyos *Emplazamiento*. El atildamiento y el interés por el vestido de Wilde son reproducidos por Cansinos en su tratamiento de Répide. De igual manera el exotismo y la estética japone-

118 Jonathan Dollimore, *Sexual Dissidence*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
119 Lisa Davis, «Oscar Wilde in Spain», *Comparative Literature*, vol. XXV, nº 2, 1973.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sa aparecen con tintes de injuria al hablar de Villaespesa. El chileno Augusto d'Halmar, que vivió en España durante años, tendrá también a Wilde como punto de inspiración, y Retana cita de manera recurrente tanto al Wilde «camp» como al Wilde «perverso».

Obras testimoniales publicadas en las primeras décadas del siglo (los volúmenes de Harris y varios ensayos de Douglas) aparecieron prontamente en versión española. Miembros de la generación modernista hispana como Enrique Gómez Carrillo (que trata de sus encuentros con el autor en el volumen de recuerdos *En plena bohemia*) o Manuel Machado conocieron a Wilde durante sus últimos años en París. Todos ellos escribieron sobre el autor en términos positivos. En sus textos aparece el esteta decadente como paria, imagen que puede encontrarse también en Rubén Darío. Manuel Machado, por ejemplo, es autor de un artículo titulado «La última balada de Oscar Wilde», en el que el escritor irlandés aparece como una especie de loco venerable con un secreto mágico que revela en una narración.

Hay, tanto en los recuerdos de Cansinos como en otros retratos contemporáneos cierta inclinación a hacer de Antonio de Hoyos el Wilde español. Uno de los más importantes herederos de un dandismo frívolo (ya lejano a sus orígenes y algo rebajado) será Álvaro de Retana, autor de una de las primeras novelas sobre homosexuales en España: *Las locas de postín*.

El nombre de Wilde se utiliza también muy a menudo al recordar la figura de Jacinto Benavente: hombre atildado y preocupado por la forma, cuya obra pronto deja ver la influencia de la comedia de salón wildeana (aunque sin su trabajo sobre el significante). Así, tanto la figura como la obra se leen a partir de la leyenda de Oscar Wilde. En obras como *La comida de las fieras* (1898) o *La noche del sábado* (1903) vemos el mismo subtexto de crítica social y el mismo énfasis en el diálogo que en *El abanico de Lady Windermere*, mientras que en «juguetes» como *Los intereses creados* aparece el mismo impulso de farsa satírica que en *La importancia de llamarse Ernesto*. En *La noche del sábado*, Benavente presenta a un poeta inglés exiliado, Harry Lucenti, que es sin duda un trasunto de Wilde.

De alguna manera, como veremos, al hablar de las diferentes tramas de la cultura homosexual en Europa en el siglo XX todo parece conducir al dramaturgo irlandés: helenismo, esteticismo, dandismo, patología, delito, decadentismo, sentimentalismo, camp, injuria, corrupción, malditismo y melodrama[120]. Wilde fue el referente en debates sobre genio y perversión; su destino, toda una advertencia contra los disidentes del futuro. Pero también fue, para esos disidentes, un punto de partida para empezar a elaborar sus respuestas.

Puede que, a posteriori, no pueda considerarse exactamente como un pionero de la revolución sexual: no fue excesivamente valiente o explícito, no dio grandes ideas para combatir la homofobia en términos políticos, no propuso representaciones positivas de la homosexualidad. Pero Wilde es contemporáneo de los homosexuales del siglo XX en más de un sentido. La homofobia que le condenó es (y no es) la misma que nos afecta: es una retórica que nos parece lejana y distinta en su especificidad, pero idéntica en su retórica.

120 Sinfield, 1994, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilde está en el punto de partida de dos de las tradiciones de la cultura homosexual europea: aunque sólo marginalmente se le puede considerar un «decadente» o un poeta «malditista», su texto *El retrato de Dorian Gray* fue libro de cabecera para los homosexuales de principio de siglo que sugería la fascinación de una vida más allá de las convenciones burguesas. El libro influirá sobre autores tan diversos como Retana o Cernuda. Pero además, la filosofía de la vida como obra de arte que Wilde enuncia en sus ensayos constituye el soporte al ingenio lingüístico que es el punto de partida del camp gay.

La textualización de la experiencia homosexual en España se ha realizado con una frecuencia que ha de dar pie a la reflexión, a partir de materiales extranjeros. Hemos tomado de Francia, Gran Bretaña, Alemania o Estados Unidos, iconos, vocabulario, referentes, estilos de vida, modos y hábitos. Como un precursor, la experiencia de Wilde y su leyenda preparan el terreno de lo que será la cultura homosexual en la España de principios de siglo.

El hecho de que la representación de la homosexualidad se llevase a cabo desde posiciones mayoritariamente homófobas no significa que la experiencia homosexual jamás llegase a expresarse en discursos artísticos o ensayísticos. Por supuesto, no fue fácil, y en muchas ocasiones había que recurrir al subterfugio. El autor podía decidir, siguiendo el ejemplo de Proust, reciclar experiencia homosexual en relaciones heterosexuales al convertirla en ficción. Sin embargo, aun en el cambio de sexo de los personajes pueden percibirse rasgos que sugieren un posicionamiento homoerótico. Se trata de una compleja retórica entre lo que se sabe y lo que se finge ignorar que Sedgwick ha desarrollado con gran lucidez en un fascinante capítulo de *Epistemología del armario*[121].

La homosexualidad no se encuentra simplemente en la identificación del autor como homosexual, que se introduce como personaje en su narrativa. Por debajo de la coartada aceptable, encontramos ciertos elementos que delatan una mirada marginal. A veces estos elementos están ahí para ser descubiertos por lectores conocedores de los códigos y capaces de leer entre líneas. En otros casos, simplemente delatan involuntariamente una cierta actitud frente al mundo que asociamos a posicionamientos homosexuales. Este sistema de guiños, ocultaciones y tradiciones secretas se expresa con facilidad en marcos textuales que permitan ciertas posibilidades. El contraejemplo está, como hemos visto, en el naturalismo. La herencia científica le forzaba a utilizar modelos y lugares comunes que hacían difícil la expresión de la homosexualidad tal como la vivían los homosexuales. La experiencia homosexual que se transmite en textos como *Tántalo* es de segunda mano, ya que viene dada por un estereotipo. En general, el naturalismo constituye un marco refractario a la exploración del deseo en términos positivos.

Sin embargo, a finales del siglo XIX existe un grupo de corrientes artísticas que constituyen una plataforma ideal para la expresión de una experiencia que tenga que ver con lo marginal, lo fantástico y lo onírico. Las ambigüedades propias del modelo esteticista-decadentista son el marco ideal para las ambigüedades de una experiencia que no es legítimo enunciar de manera

121 Sedgwick, 1998, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

explícita. La siguiente sección trata de explicar la relación entre una actitud estética (que constituyó también un modo de vida) y una orientación sexual determinada a partir de las estructuras que comparten una y otra. Estudiaremos primero cómo los ecos de cierta tradición apologética decimonónica, basada en la antigua Grecia, se articulan en algunos escritos de principios de siglo para expresar el deseo homosexual. A continuación pasaremos a explorar el nuevo marco que ofrece el modernismo para resistir el modelo criminal patológico.

3.1 ECOS DE LA HÉLADE: SODOMA SUBLIMADA

La arcadia bajo asedio

Sodoma es sólo una de las patrias del homosexual finisecular. Pero no anula por completo a otras. Si el decadentismo da cabida a discursos sobre la expresión homosexual, también encontraremos que la tradición más importante hasta la fecha para la legitimación de la disidencia sexual, el helenismo, encontrará acomodo dentro del decadentismo. De hecho, el propio Wilde, autor de una de las biblias del decadentismo, su *Dorian Gray*, introduce, en éste y otros trabajos, constantes referencias a la Hélade. Se trata de un mito elitista, barajado por intelectuales en instituciones académicas que tuvo cierto predicamento en Alemania y Gran Bretaña a mediados del siglo XIX. A la fascinación por un homoerotismo generalizado se unía la que siempre han tenido las tierras meridionales para los pueblos del norte.

El recurso a la antigua Grecia tiene dos vertientes. La primera será la huida del oprobio, la segunda sugiere un impulso de legitimación del homoerotismo, auténtico germen del modelo homófilo.

En general, el traslado a épocas remotas es una alternativa a la opresión. El deseo encuentra un contexto distinto para su expresión al esbozado hasta aquí. En el mundo urbano convencional, el placer se discutía en términos de moralidad burguesa y se calificaba negativamente. Sin embargo, los descubrimientos arqueológicos y los textos del pasado proyectaban la idea de una aceptación menos moralista de la sensualidad. Helenismo y orientalismo se constituyen así en plataformas para expresar un placer homoerótico fuera del alcance de la ley y la ciencia. El énfasis en el placer es, de hecho, el punto que tienen en común ciertas concepciones del helenismo y las corrientes decadentistas.

La Hélade llegó a convertirse en una de las referencias más importantes en la apologética gay, que fue incorporada en el esteticismo decimonónico[122]. Su genealogía se encuentra en la obra de críticos de arte como Winckelmann, de quienes se transmite a eruditos como Symonds o Walter Pater. Las razones son meridianas. La literatura de la antigua Grecia, así las artes visuales, son bastante explícitas sobre el importante papel de las relaciones homoeróticas en esta cultura. Trabajos contemporáneos[123] han puesto de manifiesto que tal

122 Véase Didier Eribon, 2002, *op. cit.*: André Gide recurre a la antigua Grecia como metatexto y argumentación en *Corydon*.
123 David Halperin, *One Hundred Years of Homosexuality*, Nueva York, Routledge, 1990.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

arcadia libidinal era un espejismo: sabemos ahora que el deseo del ciudadano de la Hélade no era libre, que su ámbito era restringido y ritualizado, que las prácticas que conocemos se daban sobre todo entre la aristocracia, que, en definitiva, el afeminado, o aquel hombre maduro que amaba a muchachos que habían pasado la adolescencia, sentía la fuerza de la injuria tanto o más que sus descendientes.

Pero todo esto no parece preocupar a quienes, ya desde el Renacimiento, encuentran en la Hélade una plataforma para exaltar la belleza del cuerpo masculino. Grecia es, sobre todo, un ideal de ilustración, en el que se sublimaba la sulfurosa Sodoma del púlpito. Además, atraía a los estetas no sólo por el homoerotismo, sino también porque se alejaba del discurso religioso represor para proponer cierto paganismo libre que el decadentismo integrará fácilmente. Esfinges y viejos dioses constituyen una alternativa al cristianismo oficial. Si el cristianismo era azote del homosexual, al situarse fuera del mismo era más fácil asumir cierta libertad. La escapatoria es, pues, no sólo física sino (sobre todo) simbólica. La Hélade constituye un mundo de la imaginación más allá de la ley, la culpa, la patología o la religión.

El reciclaje de esta tradición se lleva a cabo a través de algunas de sus figuras más importantes: Ganímedes, el copero de los dioses, secuestrado por el propio Zeus; el bravo Aquiles, que conmovió a lectores y oyentes desde la Antigüedad al expresar el dolor por la muerte en el campo de batalla de su amado Patroclo; el platonismo, como filosofía que integraba el deseo homoerótico; el apuesto Antinoo, amante del emperador romano (de talante helénico) Adriano; los dulces pastores de Teócrito; los deslumbrantes atletas de Píndaro; los poemas conservados en una antología denominada *La musa de los muchachos* (publicada en español en edición de Luis Antonio de Villena). Todo este material pasa a la tradición occidental y se canaliza en obras literarias o plásticas. El ideal helénico como modelo de belleza masculina aparece ya en obras de Miguel Ángel o Poliziano, pero encuentra su justificación académica en los escritos de Winckelmann, ya en el siglo XVIII, que utiliza la escultura helénica para elaborar un concepto de belleza clásica basada en el cuerpo del atleta adolescente. La frontera entre lo idealizado y lo carnal queda desdibujada al mantener las reflexiones en un ámbito intelectual.

La diferencia entre pintar a un muchacho de la calle (como podía hacer Caravaggio) o a un idealizado Ganímedes es capital en términos de coartada. La cultura clásica fue, hasta bien entrado el siglo XX, un discurso de autoridad sin parangón. A los griegos se acudía para la bases del pensamiento occidental, para los modelos artísticos. Al hablar de belleza masculina en un contexto clásico, esta belleza se idealiza, se aparta del mundo real: no es carne, es arte[124]. En esta ambigüedad radica la activación de la cultura clásica para la defensa del amor homosexual, y este movimiento constituye uno de los puntos básicos de la apologética gideana. No podía haber nada malo en el amor de los muchachos si era algo que practicaban con asiduidad los padres de la cultura. En consecuencia, el siglo XIX es pródigo en soterrados debates sobre

124 Según la biografía de Peter Robb, los problemas de Caravaggio empezaron cuando ciertos competidores hicieron notar que aquello era más carne que idea. Peter Robb, *M*, Londres, Bloomsbury, 2000.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el homoerotismo en la literatura griega. Bien sabido es que los pasajes homoeróticos en Platón y otros autores canónicos simplemente se censuraban para evitar que los influenciables estudiantes se llamasen a engaño. Cuando esto no resultaba, se incidía en que el amor de los griegos era «idealizado», no sexual, y que por lo tanto cualquier intento de utilizarlo para justificar prácticas groseras era poco menos que criminal. A pesar de estos intentos de desviar la atención hacia lo ideal, a finales del siglo XIX la Hélade había quedado asediada por Sodoma. El amor griego dejaba de estar libre de toda sospecha.

Uno de los ejemplos de uso del helenismo como coartada o cortina ante la acusación homosexual (y también de la crisis en este uso) lo tenemos en el ya clásico discurso de Oscar Wilde sobre «el amor que no se atreve a decir su nombre» con el que trató de defenderse en su segundo juicio:

> El amor que no se atreve a decir su nombre constituye en este siglo tan gran afecto de un hombre maduro por otro más joven como el que hubo entre David y Jonatán, como el que Platón convirtió en la base de su filosofía, y como el que se encuentra en los sonetos de Miguel Ángel y Shakespeare. Es un afecto profundo y espiritual que es tan puro como perfecto. Dicta grandes obras de arte como las de Miguel Ángel y Shakespeare, las penetra, así como las dos cartas mías a las que se refiere la acusación. En este siglo se entiende tan mal que ha pasado a llamarse «el amor que no se atreve a decir su nombre» y por eso me encuentro aquí hoy. Es hermoso, es bueno, es la forma de afecto más noble. No hay nada antinatural en él. Es intelectual y existe frecuentemente entre un hombre adulto y otro joven cuando el maduro tiene intelecto y el joven tiene todo el gozo, la esperanza y el encanto de la vida ante sí. Un afecto así, el mundo no lo entiende. El mundo se burla de él y a veces pone a alguien en la picota por él.[125]

Astutamente, Wilde creyó que con esta combinación de mentira flagrante y ambigüedades decimonónicas lograría el respeto de sus acusadores. Se equivocaba. Y a partir de este momento, el uso del helenismo como vehículo para sentimientos homoeróticos quedó poco menos que desenmascarado. Es un momento en que las relaciones subterráneas entre la Hélade y Sodoma se ponen brutalmente de manifiesto. Oscar Wilde hablaba de la primera para sugerir la segunda. A partir de este momento, el secreto sale a la luz.

Esto no evitará que la canalización del homoerotismo en el helenismo u otras formas de la cultura clásica continúe teniendo gran predicamento y cierta efectividad en nuestro país. El decadentismo presenta imaginería helénica que integra en una tendencia general hacia el exotismo y la representación de lo lejano. La Hélade de los decadentes tiene poco que ver con la historia: se trata de un mundo ambiguo, asexuado, poblado de efebos, sereno, algo delicuescente, pero también ribeteado de abundantes rituales extraños a deidades paganas. Por supuesto, ante cualquier intento de legitimar la expresión del homoerotismo, ahora vamos a encontrar la injuria como respuesta.

125 Richard Ellmann, 1987, p. 435.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si en la sección anterior hemos visto cómo algunos intelectuales reprochaban a los homosexuales el tratar de «escudarse» con Oscar Wilde, algo similar se aducía frente al amor pederástico: era repugnante y todo lo demás se consideraba como excusas. Nuevamente vemos que el heterosexismo puede haber sido un discurso de poder de cierto éxito, pero decididamente no se puede decir que haya dado lugar a un diálogo fluido con quienes lo cuestionan.

Efebofilia en Marqués do Campo, Nin Frías y Benavente

La actitud helénica se observa a la perfección en diversos poemas del libro del Marqués de Campo *Alma Glauca* (1904). Aquí se hace uso de una tradición propia de la poesía homosexual que, con variaciones, se remonta a Teócrito pero que aparece también en textos arábigo andaluces (de Ibn Quzman o de Al Rusafi de Valencia) por no hablar de Von Platten o A.E. Housman. Un ejemplo basta para ilustrar el lugar común de un efebo eternamente distante, casi evanescente, tema recurrente de cierta literatura homoerótica que continuará en autores como Thomas Mann, Cernuda, Gil-Albert o Sandro Penna y que será rechazado con acritud por otra tradición homosexual igualmente importante a la que pertenecerían Genet o Goytisolo. En el poema «¡Fuego lejano!» encontramos una de las manifestaciones del cliché homoerótico que Mann popularizaría en *La muerte en Venecia*:

> Le vi en la playa alegre, en la playa de moda.
> Él al *tennis* jugaba. De luces policromas
> sobre un mar de esmeralda el Sol desfalleciente
> irisaba las ondas que sus ensueños mecen.
> Y entre la gente aquella, frívola y elegante
> yo le vi, bello efebo, yo le vi aquella tarde...!
> Su sonrisa evocaba otro tiempo remoto;
> un tiempo de belleza, un tiempo luminoso...[126]

La belleza sublimada, idealizada es, por supuesto, pura convención literaria y defensa contra el censor: el marqués de Campo era un homosexual conocido que en la vida real tenía gustos menos «ideales», concentrados en muchachos proletarios. Esto ilustra la trampa que se oculta en la presunta «sublimación» helénica. En efecto, aquí y en otros casos es, sencillamente, literatura. La mirada idealizada no sólo podía utilizar el clasicismo como legitimación; además, literariamente, podía reproducir posicionamientos de la poesía clásica sobre la mujer (en la que el objeto del deseo es pasivo y hermoso). Por supuesto, había siempre más que no se expresaba. Será Gide quien, con cierta mala fe, hará extensiva esta actitud idealizada al ámbito extraliterario. La vida imitaba al arte: el artista que cantaba a los efebos en su obra no quería de ellos nada más en la vida real.

Mucho más sustancial es la mirada helenizante en las mencionadas novelas de Nin Frías. Volveremos a encontrar a este escritor como responsable del

126 Marqués de Campo, *Alma glauca*, Madrid, 1904, p. 79.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

primer ensayo apologético de la homosexualidad escrito en nuestro país, *Homosexualismo creador*. Aquí se recurre a la sublimación más estricta. El homoerotismo que destilan novelas como *Marcos, amador de la belleza o la casa de los sueños (novela de un discípulo de Platón durante el Renacimiento)*, es ciertamente difuso y espiritual, pero podía ser percibido sin dificultad por lectores que conocieran los códigos y que estuvieran dispuestos a conectar con ellos. La novela constituye un homenaje (sutilmente sugerido en el título) a una de las obras que más influyó a Wilde: *Mario el epicúreo*, de Walter Pater, uno de los libros de cabecera de estetas individualistas e indolentes. Frente al «barbarismo» occidental, el protagonista busca el helenismo. El introito nos presenta a Sordello Andrea «griego de origen, inglés de crianza», hastiado de la convencionalidad de su entorno, busca en su imaginación una realidad superior. Su obra la dedica «a todos los amantes de la belleza y el pensamiento sereno, como lenitivo de la incultura ambiente». El fruto de su imaginación es la novela sobre Marcos. Este buscará en un mundo henchido de clasicismo una belleza ideal, erótica mas no sexual. De hecho, su búsqueda se opone a la del papa Sixto IV, que aparece como un voraz sodomita que se opone a la castidad de Marcos: la sombra de la patología y la sexología se excluye del horizonte de los protagonistas situándola del lado del antagonista. Como el Mario de Pater, Marcos habla de un tipo de amistad sublime y perfecta, descrita en términos clásicos. Pero el momento de revelación llega cuando contempla su propia imagen en las tranquilas aguas de un lago:

> Lo que allí percibió, sólo él podría describírnoslo. Había columbrado sin duda en ese instante, el más feliz de su vida, algo más que sus facciones de elegido de la naturaleza.
>
> Largo tiempo permaneció empinado sobre el borde como en éxtasis: potente magnetismo del silencio divino. (...) Sólo podía vivir ya en un ensimismamiento completo. Quedó pensativo, viéndose tan lleno de Dios. Desde ese momento su vida no pasaría inadvertida para el resto de los seres.[127]

El narcisismo se convierte en el modo de amor ideal. Además del homoerotismo en el contenido, encontramos un uso continuo del homoerotismo como mirada sobre los personajes, como podemos ver en esta descripción de Marcos saliendo del baño, que contiene también ciertos elementos clásicos que subliman el deseo físico desde una perspectiva artística:

> Tenía por entonces diez y siete años, y eran sus formas tan gráciles que podrían haber servido de modelo al *San Sebastián* de Giovanni Bazzi. Cuando salía palpitante de su baño en la laguna del bosque esparcía tanta gracia y armonía su cuerpo perfecto que era fácil y encantador transportarse a los tiempos cuando el mundo adoraba a Diana y Apolo.[128]

127 Alberto Nin Frías, *Marcos, amador de la belleza o La casa de los sueños (novela de un discípulo de Platón en el Renacimiento)*, Valencia, F. Sempere, 1913, p. 27.
128 Ibíd., p. 19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Los homenajes al homoerotismo helénico no son siempre tan directos. En ocasiones bastarán palabras seleccionadas en narrativas sin «tema» homosexual para codificar el helenismo del autor. Sería posible seguir el homoerotismo de los primeros años del siglo XX a partir de las apariciones de palabras como Ganímedes, efebo, apolíneo, catamita, etc.

Uno de los motivos que perdura de la tradición helénica en las tradiciones homosexuales es, como vemos, el efebismo. Será más fácil para el homosexual expresar sus deseos en clave literaria cuando se utilice un efebo. En *Ganímedes*, un relato de 1938, Jacinto Benavente elabora su peculiar versión del mito del copero de Zeus. La «Dedicatoria» que enmarca el relato como acto performativo abunda en la imaginería blanda y cursi que encontramos en este tipo de aproximaciones:

> Hermoso eres, como un arcángel, gentil como los tallos de los lirios en flor (...) Tus labios, para besar y sonreír, guardianes de tu boca, puerta de la discreción. (...). Tus piernas, erguidas columnas esbeltas de un noble edificio (...). ¿Llamaré amor al sentimiento que tu presencia inspira?... El recuerdo de tu presencia, que tu presencia es suspensión de los sentidos y del alma que arrebatada en éxtasis se pierde en una plenitud de felicidad sin nombre en lo humano.[129]

El relato está escrito en clave irónica, pero resulta interesante como reflejo de ciertas actitudes en un mundo en crisis. Se escribe en plena Guerra Civil, y se publica en todas las ediciones de sus obras completas durante el franquismo, algo sorprendente porque constituye todo un enunciado sobre el amor griego con ciertos elementos que actualizan la situación, ubicándolo cercano al presente. Probablemente Benavente contaba con la ceguera de sus censores cuando decidió su publicación, y tal ceguera debía de ser fuerte cuando alguien que nunca se distinguió por su valentía la daba por supuesta. Lo que hoy nos parece explícito era, para la mirada ajena, poco más que una ociosa elucubración sobre antiguos dioses.

Las primeras descripciones están en clave delicuescente y presentan a jóvenes atletas haciendo ejercicios. Entre ellos destaca por su belleza el príncipe Ganímedes (más adulto que en representaciones tradicionales). Pero hay aspectos que resultan mucho más reconocibles como parte del mundo en que vivía el propio autor. Como otros contemporáneos (Joaquín Belda en *Alcibíades club*), Benavente no desaprovecha la potencialidad irónica del homoerotismo helénico. Con mirada «entendida» describe a un grupo de hombres maduros que denomina «contemplativos» que se reúnen para mirar deslumbrados a los atléticos efebos, aunque para ello tengan que desplazarse desde la ciudad. Se trata, claramente, de homosexuales. Los atletas, narcisistas, abstraídos en su propia belleza, no sospechan que hay algo más que afición deportiva entre estos espectadores, que organizan ambiguas fiestas a las que Ganímedes no quiere acudir.

El bloque principal del relato lo constituye una escena en el Olimpo en la que Júpiter declara a Mercurio su fascinación por el príncipe. Esta es la segun-

129 Jacinto Benavente, *Obras completas*, vol. XI, Madrid, Aguilar, 1942, pp. 433-434.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

da sorpresa para el lector: Mercurio suena exactamente como una loca recién salida de un relato de Retana. Ingenioso y procaz, en todo momento trata de «de-sublimar» las loas de Júpiter a la belleza introduciendo comentarios obscenos:

> ¿Cuál será esta vez tu metamorfosis, padre Júpiter, si puede saberse? En toro, en cisne, en áurea lluvia o en simple mortal, como con Europa, Leda, Dánae o Alcmena (...)? O, conocida la afición del príncipe a los caballos, ¿será esta tu transformación? Y en tal caso, que ya en este punto particular desconozco las preferencias del príncipe, ¿serás caballo o yegua? Si lo primero, compadezco al príncipe; si lo segundo, y si en los dioses cupiera envidia, te envidiaría.[130]

Presentar a Mercurio como una ávida pasiva no es el último guiño de este relato. Dedicado a un efebo que no lo «entenderá»[131] nunca, pasa a identificar al autor con el propio Júpiter. Por una parte, habla de que los dioses serán olvidados y con ellos la belleza del mundo. El amor de Júpiter por Ganímedes se convierte en símbolo de la herencia de los dioses a punto de perderse. Además, Júpiter reconoce este elemento carnal en su devoción por el muchacho. Cuando por fin lo trae al Olimpo, el joven resulta algo obtuso e incapaz de reconocer la gloria que Júpiter pone a sus pies. Así, la divinidad del homosexual permanece más allá de la realidad del mundo y se enfrenta a una visión prosaica. Ambiguamente, se trata de un relato que defiende, tan explícitamente como Benavente se atrevía a hacer, una mirada homófila.

También Antonio de Hoyos utilizó recurrentemente la cultura clásica y el cristianismo temprano en relatos como *Neroniana* o *El martirio de san Sebastián*, ocasionalmente introduciendo guiños camp. La primera es una historia sobre la crueldad de un niño mimado, que obligará a su efébico sirviente a lanzarse a un mar infestado de tiburones en busca de un preciado anillo que dejó caer. De la segunda, y en particular del uso en ella de un lenguaje helénico como código homoerótico, firmemente situado en Sodoma, nos ocuparemos con mayor detalle al hablar de este autor.

Como vemos, la tradición helénica permanece viva en las cuatro primeras décadas del siglo XX, aunque su elitismo implícito y, sobre todo, cierta tendencia a sublimar el placer, hacen que no sea el mecanismo preferido de expresión del deseo homoerótico. A finales del siglo XIX encontramos un giro en este sentido y cobra importancia una plataforma de expresión basada en ideas perfectamente opuestas. Frente a la legitimación intelectual, los decadentistas preferirán la marginalidad; frente a la contemplación, los nuevos disidentes preferirán el tacto. El decadentismo absorberá ciertos elementos del helenismo decimonónico, pero sus acentos serán distintos: un paganismo cada vez más sangriento, la ironía frente a la idealización, el castigo al esteta.

130 Jacinto Benavente, *Obras completas*, vol. XI, 1942, *op. cit.*, p. 441.
131 Benavente utiliza esta expresión: véase *op. cit.*, p. 460.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Modernismo: delimitaciones y debates

En esta sección investigaremos esta idea, especialmente en lo que se refiere a la imaginería relacionada con Sodoma. Primero constataremos la presencia de ideologías de género en el modernismo. En otras palabras habrá que preguntarse qué hay de verdad en esta asociación entre modernismo y disidencia sexual. Si la relación existe, habrá que preguntarse si es esencial o accidental, es decir, si existen razones concretas, casi «necesarias» para que se dé este matrimonio entre modernistas y ambigüedad sexual o si es una simple casualidad. Especialmente en el caso de que sea esencial, quedará la cuestión de descubrir qué elementos formales o temáticos hacen del modernismo un marco ideal para la expresión de la experiencia homosexual.

«Modernismo» es, en nuestro país, el término con que se denomina a la influencia directa o indirecta (especialmente a través de Darío y otros poetas de Latinoamérica) de una determinada estética y actitud hacia el arte cuyo origen se sitúa en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX, y constituyen una respuesta a la concepción burguesa del mundo basada en el positivismo.

Uno de los aspectos que más nos interesan en este sentido es la inversión de prioridades entre arte y realidad. Para el esteta, el arte no se limita a *reflejar* la realidad: *es* la realidad. El arte se convierte en una forma de vida. Oscar Wilde dirá que el primer deber del individuo es ser tan artificial como sea posible (el segundo deber, nos dice, nadie sabe cuál es) todo un manifiesto sobre la voluntad de estilo que caracterizará a los dandis. En su ensayo *La decadencia de la mentira* desarrolla la idea de que nuestra experiencia de la realidad surge de la expresión artística. Sería el pintor Turner, según Wilde, quien enseña al hombre a ver el atardecer de una determinada manera. La experiencia bruta sólo se llena de significado a partir de su simbolización, la cual se produce en términos artísticos. La apología de la artificialidad (y la artificiosidad) dará lugar a una estética perfectamente reconocible que se centrará en el lenguaje como material vivo que *crea* realidades y se propone independiente de la problemática social tan cara al modelo realista y presente en las obras del naturalismo. Los estetas reconocerán que también el realismo, a pesar de sus aspiraciones de fidelidad y transparencia, es artificial, pero, frente a la pretensión de transparencia del realista, ellos se esforzarán por *exhibir* dicha artificiosidad a través de cierto uso del lenguaje y la ruptura de ciertas convenciones narrativas o poéticas.

En el contexto de la literatura francesa, diversas tendencias vienen a conformar una actitud hacia la escritura que se opone al naturalismo imperante. Someramente, podría decirse que la actitud se inicia con Baudelaire (el observador como criatura errante, cuya relación con la realidad nunca es profunda, un tipo que sólo podría haber aparecido en la urbe moderna) y se extiende a otros campos artísticos y se metarmorfosea en diversas aproximaciones: Moreau en la pintura será creador de mundos exóticos y evanescentes donde hasta el sexo de los personajes resulta indeterminado; Debussy en la música abandona la melodía estructurada para crear atmósferas imprecisas y sutiles; Mallarmé o Verlaine en la poesía trabajan el significante y se alejan de ritmos convencionales hasta que el poema se convierte en un objeto que pretende no

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

referirse a realidad externa alguna; Rodin en la escultura, con sus masas pétreas de apariencia inacabada. Además, habrá que tener en cuenta a estetas individualistas como Walter Pater o a músicos revolucionarios como Richard Wagner que centran sus esfuerzos en innovaciones formales divergentes del realismo.

Frente al detalle descriptivo y la búsqueda de significados bien delimitados que el naturalismo depurará con precisión, el modernismo prefiere lo sugerido, lo inacabado, la caricia sensual, el recuerdo, el ensueño. Frente a la diligente mentalidad burguesa que en aquellos tiempos se afanaba en las grandes obras como el canal de Suez, las redes ferroviarias o la gran industria pesada, estos artistas harán profesión de indolencia y se declararán preocupados sobre todo por el cultivo de su propia personalidad. Frente a las luces de la razón, las tendencias modernistas preferirán la noche llena de secretos, o mejor aún el crepúsculo y sus sombras ambiguas. En lugar de buscar la verdad en el mundo descrito por el positivismo, el artista finisecular busca la verdad dentro de sí, realizando viajes introspectivos, a menudo ayudados por la droga o el alcohol. Son signos de lo que desde posiciones positivistas se calificará de «arte decadente». Una decadencia que como vemos no se basa en la fatiga o la incapacidad, sino en la respuesta activa a una utopía que determinados intelectuales no acababan de creerse.

Dentro de esta actitud, habrá cierta gama de objetivos y aproximaciones que se corresponderían con diferentes corrientes: esteticismo, simbolismo o decadentismo son diversos aspectos de esta oposición al realismo[132]. La llegada a España de esta constelación de actitudes creativas no parece producirse de manera muy diferenciada, o al menos la crítica no ha establecido grandes distinciones: Valle-Inclán se ve influido por el simbolismo en ciertas obras tempranas, pero las Sonatas tienen un aire cercano al decadentismo; Benavente, básicamente un «dramaturgo de bulevar», se deja influir por los acentos del simbolismo en algunas obras tardías (por ejemplo *La mariposa que voló sobre el mar*); autores como Antonio de Hoyos, que no se definirían como «modernistas», acusan en temas e imaginería la influencia de un decadentismo que podríamos asimilar a Baudelaire, Lorrain o Lautreamont; Goy de Silva hace un teatro que debe mucho al simbolista Villiers de l'Isle-Adam o Maeterlinck, influencia que también se aprecia en algunas obras de Gregorio Martínez Sierra; Manuel Machado tiene un poemario plenamente influido por el decadentismo *El mal poema*, y Villaespesa asimila simbolismo y esteticismo. En todos ellos es posible hablar de Modernismo[133].

Mientras que el modernismo hispano ha llegado a ser considerado un movimiento canónico, el impacto del decadentismo y el esteticismo en la literatura española del siglo XX es bastante impreciso y poco visible en los

132 «Esteticismo» y «decadencia» son etiquetas descalificadoras que acabaron asumiéndose como categorías positivas para hablar de una actitud específica hacia el arte y la literatura que resistía el sistema de convenciones del realismo, hegemónico en el siglo XIX. En España, las diferentes tendencias artísticas de carácter antirrealista de finales del siglo XIX se reúnen dentro de la etiqueta «modernista», con un sentido distinto al «Modernisme» francés o al «Modernism» inglés, pero con elementos que son reflejo del simbolismo, esteticismo y decadentismo.

133 Por lo demás, todos deben mucho al trabajo de poetas, narradores y dramaturgos latinoamericanos. Rubén Darío, Porfirio Barba-Jacob, Julián del Casal o José Asunción-Silva. Dos de estos modernistas latinoamericanos, el cubano Hernández Catá y el chileno Augusto d'Halmar realizarán, durante su estancia en España, importantes contribuciones a la representación de la homosexualidad en textos plenamente influidos por este movimiento. La sensualidad y la preferencia por una sexualidad disidente llegan a España a través del modernismo latinoamericano, que había explorado estas nociones con mayor libertad de la que se permitieron los españoles. Un relato de significativo título como *El amante de las torturas*, de Julián del Casal, data de 1893.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tratados principales. Suele considerarse un tema entre muchos, no una corriente bien definida. En realidad, incluso el Modernismo tiene una caracterización bastante inestable y su lugar canónico resulta hoy menos prominente que la de otros «movimientos» del siglo XX. La imprecisión de su estatus ha llevado a que el marco textual en el que se produce la primera expresión continuada, todavía subterránea, de disidencia sexual en la literatura española se haya tratado como un mero accidente entre corrientes «fuertes» como eran la Generación del 98 y la Generación del 27.

En realidad, la influencia de estos movimientos sobre los escritores españoles es fuerte, aunque se mantenga en los márgenes del canon, concentrándose (con alguna excepción como Manuel Machado o Francisco Villaespesa) en autores no canónicos, marginados por la crítica: bohemios o escritores populares de la promoción de la novela breve, poetas de segunda fila, genios de tertulia. Si prestamos atención a los debates literarios de principios de siglo, nos daremos cuenta de hasta qué punto esta actitud era importante como punto de referencia: el modernismo no era *legítimo* como discurso de autoridad, pero sí era visible y tenía gran aceptación popular. De ahí la paradoja de que los antimodernistas sean (o nos parezcan cien años después) más vociferantes que los propios modernistas, y que sus voces se escuchen con mayor claridad. La Generación del 98, por ejemplo, adquirirá gran parte de su identidad de grupo identificándose con posiciones regeneracionistas y marcando sus distancias del Modernismo en cuanto a su diagnóstico sobre la modernidad.

Se trataba de algo más que de un mero estilo literario: hay concepciones divergentes de la vida y, especialmente, de la modernidad y el progreso. En efecto, el Modernismo se ve, siguiendo a Nordau, como una manifestación «reaccionaria», contraria a la visión positivista del mundo, con un elemento de superficialidad y esnobismo mal entendido (el «buen» esnobismo lo representa el casticismo unamuniano) que realmente provocó las iras de los vehementes noventayochistas. También los partidarios de las vanguardias artísticas considerarán el modernismo y sus epígonos desfasados. Con el tiempo, la recepción del Modernismo se ha visto marcada por estos debates. Lo que en aquel momento era una crítica específica se ha descontextualizado, y los ataques subjetivos de antaño se emplean hogaño objetivamente para «describir» (no para juzgar) la escritura modernista. El peso del Noventayochismo hace que los críticos contemporáneos se sitúen, a imitación de los de hace un siglo, *con* Unamuno y Pío Baroja y, sin gran lógica pero según práctica bien establecida entre nuestra crítica, *contra* la floritura modernista. Así, el modernismo ha pasado a la historia de la literatura como un estilo de oscuridad léxica, de diletantismo, de falta de conciencia social. Además, a las razones aducidas por Lily Litvak[134] habría que añadir otra que, como hemos visto, estaba bien presente en la crítica antimodernista: el género.

Modernismo y género

Podría decirse, parafraseando uno de los lemas del activismo lésbico de los ochenta, que, para intelectuales cercanos al Noventayochismo, el esteticismo

134 «La idea de decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)», en Litvak, 1990, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es la teoría y la homosexualidad la práctica. Desde sus inicios, el debate en torno al modernismo hispano ha estado sutilmente apuntalado por ideologías sobre el género y la identidad sexual. A pesar de que en nuestros días los estudios generales más difundidos[135] evitan la articulación del movimiento en términos de sexualidad, lo cierto es que, en su aparición, el Modernismo se presenta a la imaginación de críticos y seguidores como una actitud ante la literatura fuertemente determinada por ideologías de género e identidad sexual. En parte, la modernidad consistía *también* en un cambio en el papel de la mujer y del hombre. En realidad, el Modernismo despierta ansiedades sexuales porque en su estructura profunda rima a la perfección con los materiales que se habían utilizado para construir la perversión (y, por lo tanto, la homosexualidad) decimonónica: la posición del modernista y la del homosexual comparten un lugar simbólico frente a una concepción noventayochista de la modernidad.

Las ideologías de género como punto clave en la percepción del modernismo no han sido ignoradas por completo. En uno de los estudios más influyentes realizado en pleno franquismo (antes de que las aproximaciones a la literatura desde el punto de vista del género se considerasen una amenaza), Díaz-Plaja se hace eco de las delimitaciones tradicionales al oponer movimientos casi contemporáneos como «Modernismo» y «Generación del 98». En realidad, las etiquetas representan una dicotomía en actitudes de dos concepciones del mundo y la literatura. Utilizando una perspectiva basada en oposiciones «esenciales» que se remonta a Heráclito y toma inspiración de la filosofía oriental, Díaz-Plaja propone dos grupos de «actitudes» que se corresponden respectivamente con el modernismo decadentista y el Noventayochismo y se identifican con los principios femenino o masculino. La oposición entre estas corrientes artísticas es reflejo de una oposición filosófica de carácter esencial, correspondiéndole al Modernismo atributos femeninos:

> Por una suerte de afinidades electivas, o por una oscura selección temperamental, es lo cierto que nosotros observamos una serie de elementos aproximados al signo viril en el Noventa y Ocho y al signo femíneo en el Modernismo (...). El Modernismo es, por lo general, pasivo, adinámico. De modo inverso al Noventa y ocho, que actúa según una razón activa y operante, el Modernismo es fundamentalmente receptivo, y su clave estética –la sensibilidad– implica una actitud pasiva frente al despliegue de las cosas alrededor. La rebelión o novedad con que se produce no sobrepasa lo formal; no actúa, por otra parte, más allá del individuo, y aun del individuo considerado como sujeto estético. Lo social (...) no interesa.[136]

Lo anterior tiene un limitado alcance explicativo en nuestros días, ya que plantea más preguntas que respuestas y resulta difícil de enraizar en las realidades del momento. ¿Qué significa «pasividad»? ¿Puede hablarse de «pasividad» en la obra de Darío? Incluso, ¿cómo se integra la pasividad en la práctica literaria

135 Véase por ejemplo Lily Litvak (comp.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; Victorino Polo, *El modernismo*, vol. I, Madrid, Montesinos, 1987.
136 Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventayocho*, Madrid, Espasa Calpe, 1951, pp. 211-212.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

provocadora de autores como Hoyos? Recordemos que hay rebeldía, aunque parezca otra cosa, en los autores que enfatizan el sentir frente a la verdad en la línea del esteticismo. La misoginia de opiniones como la de Díaz-Plaja es un efecto de marcos conceptuales que le preceden y que simplemente no se cuestionan. La caracterización del «modernismo» como pasivo se refiere a aspectos superficiales que sobre todo tratan de relacionarlo con la feminidad, tipificada también en esos términos. El Modernismo reflejará en su estilo aspectos que se habían relacionado con la construcción de la feminidad.

Por otra parte, esos mismos rasgos, aquí entendidos como «femeninos», son casi una constante en la historia literaria) Sin duda, situándonos en el terreno del cliché misógino, puede hablarse de «afeminamiento» en la poesía de Bécquer, en Campoamor o en Núñez de Arce; en general, hay en el exceso retórico algo fundamentalmente sospechoso (y, de paso, contrario a la sobriedad castellana) que señalan los miembros del 98. «Afeminados» serían los suspiros de algunos padres de la poesía amorosa moderna, como Petrarca o Cavalcanti. Desde este punto de vista, no habría algo singularmente «femenino» en la escritura modernista que no pueda encontrarse en otras prácticas poéticas: lo que sí ha cambiado en la primera década del siglo XX es la distribución de los roles «masculino» y «femenino», el modo en que éstos son delimitados y percibidos; se trata de una reestructuración del espectro sexual provocada, entre otras cosas, por la consolidación del movimiento feminista en occidente. Si las «mujeres» dejan de ser los entes pasivos que quería la tradición, la definición de «masculinidad» tiene que cambiar necesariamente, quizá fortaleciendo sus defensas, delimitando sus posibilidades férreamente[137]. Todo esto indica que la asignación de lo femenino al Modernismo se debe al momento en que aparece, un instante histórico en que el género se había convertido en una de las categorías centrales de percepción del mundo, generadoras de ansiedad.

Entre el avance de la feminidad y el retroceso y atrincheramiento de la «masculinidad» queda una zona intermedia que viene a ser ocupada por otros modelos de identidad sexual: lo que a menudo se denomina «ambigüedad» y que no siempre tiene que ver explícitamente con un deseo homosexual. Como hemos visto, se trata de un momento en que la ciencia había empezado a contemplar la constitución del género y había hecho las delimitaciones a la vez más rigurosas y más escurridizas. Si el género es discursivo, no ha de resultar extraño que la misma simbología se aplique a la escritura. Se considera que existe un estilo masculino y un estilo femenino, que el estilo masculino es superior, que el estilo femenino es cosa no sólo de mujeres o de seres frívolos sino que es producido por mujeres o aquellos con «algo de mujer»[138].

137 Elaine Showalter, *Sexual Anarchy*, Londres, Virago, 1993.

138 Esta prevención frente al «principio femenino» se ha hecho notar en el proceso de creación de canon y en la fortuna crítica de algunos de los autores de la época. Para empezar, con la excepción de algún autor «fuerte» de intachables credenciales heterosexuales (aunque también autor de algún poema homoerótico) como Rubén Darío, la historia de la literatura española ha negado el interés de una importante nómina de escritores influidos por el decadentismo o el esteticismo. En este sentido, Elena Delgado, en una contribución todavía no publicada, «Arte y abismo», ha explicado cómo los procesos de canonización prefieren lo masculino a lo femenino, y, en general, utilizan un vocabulario que carga de negatividad algunas elecciones estéticas del decadentismo. Una porción sustancial, popular y elitista, de la literatura española del primer tercio del siglo queda así relegada al olvido.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El término «ambigüedad» es signo de la sospecha de que determinados gustos a la hora de escribir, en tema o en estilo, podían también ser indicio de aficiones afeminadas en la vida cotidiana. Esto contribuye a crear también esa zona de indeterminación que será apropiada para la expresión de subjetividades disidentes. El uso de dicha expresión se refiere sin mencionarlo siempre a la sospecha de homosexualidad que pesaba sobre numerosos integrantes de las generaciones modernistas. Se trata de una discusión paralela a la que se plantea continuamente tanto en la crítica académica como en la prensa sobre si existe en realidad un «estilo femenino», igualmente cargada de ideologías de género.

El estilo artístico recargado, con olor a incienso, sonido de seducción y rezumante de veneno se convierte en signo de disidencia sexual: de aspectos textuales se pasa fácilmente a acusaciones individuales. Ambigüedad es la versión «moderna» de la perversión, y será el término que se utilizará tanto desde el heterosexismo como por parte de autores como Hoyos, Retana y Répide como alternativa a otros marcados por la patología como «degenerado» o «invertido».

Otros documentos apuntan también hacia una percepción del Modernismo como una *estética* «sexualmente ambigua», aunque la acusación implícita rara vez se expresa con claridad: es, después de todo, complejo atribuir características sexuales a un estilo literario. Tanto en el plano de la estética como de contenidos, se establecen fuertes asociaciones entre escritura modernista y afeminamiento: la sensualidad, el uso de imaginería «femenina» (flores, la luna, perfumes, criaturas selváticas), el énfasis en el sentimiento, la falta de fuerza narrativa, la floritura lingüística, todo parece apuntar a un rechazo de las virtudes viriles.

La opinión de Díaz-Plaja es ejemplo de una visión de las prácticas artísticas de la «edad de plata» que afectó a la constitución de ambas corrientes. Se trata de una visión que reproduce otras elaboradas en la misma época, pero extrañamente ignoradas por la crítica actual, temerosa del afianzamiento de una oleada de «sexualización de la literatura», que perciben como la llegada de los bárbaros[139].

Así, comprobamos que el Modernismo *se percibía* como sexualmente ambiguo. Pero ¿hasta qué punto era esta atribución cierta? Una respuesta parcial a esta cuestión es simplemente sociológica y se basa en una intuición de algo que sucede recurrentemente: si una opción estética queda marcada por la disidencia sexual, los disidentes sexuales se sentirán atraídos por esa opción, pues los ambientes o las instituciones serán más abiertos o comprensivos con su rareza o singularidad. Un marco literario es algo que funciona más allá de la escritura solitaria. Entonces, como ahora, los adeptos a un modelo literario se reunían en lugares concretos y aparecían en publicaciones que simpatizaban con este modelo. Las estructuras de socialización en literatura son tanto o más importantes que en otros ámbitos. De ahí que en los movimientos literarios

139 Así, Victorino Polo García, en su introducción al modernismo (Polo, 1987, *op. cit.*) se declara «refractario, por principio y convicción, a las clasificaciones sexuales del arte» en una clara muestra de integrismo literario. Es la única etiqueta pertinente para alguien que, tras afirmar taxativamente que los discursos sobre la sexualidad no influyen sobre elecciones estéticas y, sin justificarlo, declara que se trata de un simple credo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

los homosexuales tiendan a aparecer en grupos. Los homosexuales finiseculares gravitaban hacia los cenáculos modernistas porque sería más fácil allí encontrar a otros homosexuales, porque era posible cierto «contagio estilístico». Pero aquí nos interesan motivos que vayan más allá de una decisión personal: ¿había algo en la estética o los temas del Modernismo que hiciese este marco creativo especialmente apropiado para los homosexuales?

Ciudadanos de Sodoma: malditismo y el descubrimiento del placer

Los artistas homosexuales en busca de una retórica que les permita la expresión de la individualidad encontrarán en el Modernismo terreno abonado: en el marco modernista se niega la supremacía del positivismo (y por lo tanto de las caracterizaciones científicas o patológicas), frente a la racionalidad se hablará de sensualidad, se prima el individualismo (los modernistas no hablan en nombre de nadie), el poder de la imaginación, el deseo y el experimento. En este sentido, el Modernismo constituye el inicio, aún entre sombras y aún con escasa definición, de una tradición homosexual moderna, y proporciona ejemplos tempranos de literatura escrita por y para una mirada sexualmente disidente.

Habría que empezar constatando un hecho: al estudiar las manifestaciones de la homosexualidad en textos de principios de siglo, todos los caminos parecen conducir al Modernismo. Las razones son complejas y tienen que ver, como queda apuntado, con la propia constitución del movimiento como reacción a las dos ideologías hegemónicas de la época que también tuvieron que ver con la concepción del homosexual: la burguesía y la ciencia. Pero las afinidades son más profundas. El repertorio de tramas de los modelos literarios afines al positivismo (el Realismo) no podía contener el homoerotismo de manera normalizada como placer o disfrute. Una vez establecido el homoerotismo como manifestación de una patología concreta, la expresión gozosa del mismo quedaba anulada. En una novela realista, que parte de una visión científica del mundo, el deseo por los muchachos marcaría al personaje necesariamente como «anormal»; en el Naturalismo sería un ejemplo patológico de degeneración. Esto no sucedía en la escritura decadentista que surge precisamente como respuesta a la visión positiva del mundo: el modernismo favorece la existencia de sentimientos «ambiguos». También en su experiencia personal, los homosexuales sabían que los placeres sólo se encontraban bajo la capa de la convención, más allá de la sociedad diurna. Estas excursiones físicas a los bajos fondos son, simbólicamente, un viaje a Sodoma, un ámbito donde, por fin, tales placeres podían tener expresión.

El marco definirá así actitudes frente al homoerotismo que van más allá de las propias actitudes del escritor. Valle-Inclán es aquí un caso paradigmático y muy ilustrativo de cómo el marco genérico determina la actitud hacia el homoerotismo. Valle-Inclán ridiculizó al homosexual Benicarlés en su sátira *Tirano Banderas* y da muestras de paranoia homosexual como exhibición de virilidad en su primer artículo publicado, «Babel» (1885). Sin embargo, al escribir en clave decadentista, el homoerotismo se sitúa más allá del moralismo, en un ámbito en que puede ser incluso objeto de anhelo. Nuestro dandi literario por excelencia, el marqués de Bradomín, lamenta en la *Sonata de estío* no haber gozado del amor de los muchachos en una escena que destila homo-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erotismo. El marqués, a bordo de un barco con dirección al trópico, siente celos de las sonrisas que su amada del momento, la niña Chloe, dedica a un hermoso adolescente rubio. Pero pronto descubrimos la verdad:

> El hermoso, el blondo, el gigantesco adolescente seguía hablando con el mulato y reclinado en la borda estrechábale por la cintura. El otro reía alegremente: era uno de esos grumetes que parecen aculatados en largas navegaciones trasatlánticas por regiones de sol. Estaba casi desnudo, y con aquella coloración caliente de terracota también era hermoso.[140]

Su reacción ante la verdad es compleja. Primero trata de responder dando celos a la muchacha («Olvidas que puede sacrificarse a Hebe y a Ganimedes...») pero entonces se entristece y piensa en los placeres que ha perdido:

> Leyendo a ese amable Petronio, he suspirado más de una vez lamentando que los siglos hayan hecho un pecado desconocido de las divinas fiestas voluptuosas. Hoy, solamente en el sagrado misterio vagan las sombras de algunos escogidos que hacen renacer el tiempo antiguo de griegos y romanos, cuando los efebos coronados de rosas sacrificaban en los altares de Afrodita. ¡Felices y aborrecidas sombras! ¡Me llaman y no puedo seguirlas! Aquel bello pecado, regalo de los dioses y tentación de los poetas, es para mí un fruto hermético. El cielo, siempre enemigo, dispuso que sólo las rosas de Venus floreciesen en mi alma y, a medida que envejezco, eso me desconsuela más. Presiento que debe ser grato, cuando la vida declina, poder penetrar en el jardín de los amores perversos. (...) He apagado mi sed en todas las fuentes, he reposado mi cabeza en el polvo de todos los caminos: (...) Sólo dos cosas han permanecido siempre arcanas para mí: el amor de los efebos y la música de ese teutón que llaman Wagner.[141]

Hay aquí un *deseo* de pecado que hace posible el homoerotismo como placer. Es un momento significativo. La homofobia no aparece en Valle-Inclán como actitud personal, sino como un efecto de discurso: al integrarse en una atmósfera decadentista, la homofobia se esfuma, la homosexualidad deja de pertenecer al ámbito de la medicina, el experimentador sexual deja de ser un enfermo y es precisamente esta curiosidad lo que lo convierte en un poeta.

Aunque Rubén Darío parece haber estado a salvo de todo rumor (a pesar de haberse declarado «ambiguo con Verlaine»[142]), no sucede lo mismo con otros representantes de la estética modernista en la América Latina. Óscar Montero[143] ha escrito sobre las reacciones que producía la figura y la obra de Julián del Casal; algún episodio misterioso durante su estancia en París apunta hacia cierta curiosidad sexual en José Asunción Silva y la evidencia sobre

140 Ramón María del Valle-Inclán, *Sonata de estío*, Madrid, Espasa Calpe, p. 151.
141 Ibid., p. 152.
142 *Cantos de vida y esperanza*, «Yo soy aquel que ayer no más decía».
143 Oscar Montero, «Julian Casal and the queers of Havana», en *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, 1995.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Barba-Jacob (que al parecer no ocultó sus inclinaciones) es abundante y queda reflejada en el relato *El hombre que parecía un caballo*, de Rafael Arévalo Martínez.

Es importante también enfatizar el elemento de rebeldía romántica que contiene el modernismo; de lo contrario es fácil caer en el error de considerar el arte modernista como «pasivo» y «reaccionario», tal como quería la crítica antimodernista. Se trata de algo que ha discutido en detalle Luis Antonio de Villena en sus artículos sobre el dandismo[144], una de las manifestaciones de los movimientos esteticistas en Francia y Gran Bretaña. La indolencia modernista cuestiona la esterilidad espiritual de la diligencia burguesa, que utiliza el catolicismo como losa contra la espiritualidad, y no como principio descubridor de la misma. Interesante respuesta a los cuestionamientos de la esterilidad «física» de los modernistas.

Frente al impulso materialista del siglo XIX preocupado por la sociedad contemporánea, encontramos en creadores como Huysmans o Moreau un intento de recuperación de valores espirituales unidos a una oposición a ese mundo producto de la revolución científica y el positivismo. Así, los textos modernistas tienden a trasladarnos a lugares imaginarios, a épocas remotas, o míticas[145], se prefiere el jardín a la calle, el suspiro a la declaración. En particular se favorece la Edad Media como momento en que confluyen superstición y espiritualidad cristiana, anterior a la visión científica. Se utilizan temas fantásticos y se subraya el papel creador de la imaginación frente a la imitación realista. Los personajes viven en un mundo que es el mundo de sus ensueños, de una imaginación que escapa al principio de realidad. Así, es posible entenderlo como una continuación tardía del Romanticismo[146], pero hay una diferencia notable: mientras que el Romanticismo se asocia a las revoluciones de principios del XIX y a los ideales, en el decadentismo se dan muestras de cansancio y escepticismo frente a toda solución política.

El arte no tenía para ellos una función utilitaria, no nos dice nada sobre la realidad que nos circunda, no la reproduce ante nuestros ojos. El objetivo del arte es la belleza y el objetivo de la belleza es el placer. Es una idea que, a través de Walter Pater, se refleja en la literatura española en una serie de novelas esteticistas de Alberto Nin Frías, henchidas de homoerotismo: *La novela del Renacimiento* (1911?), *Marcos, amador de la belleza* (1913?) o *Alexis o el significado del comportamiento uraño* (1932). Se trata de una absorción, desde el esteticismo, de la tradición apologética helenista.

Dos elementos resultan aquí especialmente atractivos para plasmar la experiencia homosexual. El realismo no atribuye valor ético al placer sensual y, de hecho, lo connota como un exceso impropio de las pasiones frente a la razón. Incluso el placer heterosexual en novelas como *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *La Regenta* o *Naná* es castigado por las convenciones narrativas. El homosexual aparece como alguien a quien la libido, ya marcada negativamente según las

144 Luis Antonio de Villena, *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983.

145 Sobre la utilización de los ámbitos de Sodoma y Hélade como marco de expresión homosexual en la literatura europea véase mi «Closets with a view: Sodom, Hellas and Homosexual Myth in Modernist Writing», en Emily Salines y Raynalle Udris (comps.), *Intertextuality and Modernism in Comparative Literature*, Dublin, Philomel, 2003.

146 Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

convenciones moralistas del género, aparta de la normalidad. Si esa libido es, además, contraria a la ortodoxia social, el homosexual siempre está en posición marcada de manera doblemente negativa. El modelo modernista conlleva el rechazo de estas convenciones y asume el goce sensual como imperativo ético, con lo que la experimentación sexual encuentra mejor acomodo.

En los temas y formas del modernismo decadentista, un buen número de escritores españoles que empiezan a publicar en las primeras décadas del siglo, encuentran su fuente de inspiración. Algunos de estos escritores serán, por supuesto, homosexuales. Los había dentro de otras corrientes, pero como vemos será dentro de esta aproximación donde cierta experiencia del deseo heterodoxo tendrá mejor cabida. Si el naturalismo forzaba representaciones del homosexual como otredad o anomalía, desde las brumas del simbolismo o la ofuscación modernista es fácil crear metáforas del deseo en las que pueden distinguirse, inacabadas, las formas del efebo.

La confluencia de disidentes sexuales en estas corrientes estéticas se explica sobre todo por el atractivo que los contenidos de este marco ofrecían a los autores, pero, de manera más profunda, por cierta conciencia creciente de persecución o, al menos, de marginación. La retórica decadentista posibilita un discurso de resistencia frente al cientifismo, que es apropiable por los homosexuales, víctimas del mismo. Sabemos que todo discurso articulado contra otro hegemónico no puede sino reflejar e incorporar elementos reduccionistas de ese discurso. Así, el contradiscurso que valora la marginalidad positivamente está condenado a permanecer marginal y a reproducir motivos de discursos represores, y este fue su destino a lo largo del siglo XX.

Malditismo y sus contextos

Si la tradición apologista del siglo XIX había tomado como punto de partida la luz de la Hélade, con sus artísticos efebos hechos mármol y sus formas líricas y actitudes vouyeristas, la patria del decadentista homosexual será, de nuevo Sodoma: la misma ciudad del fascinante pecado, ofensiva para Dios, que hizo llover fuego sobre ella. Pero el malditista, frente al oprobio de la sociedad biempensante, reivindica Sodoma como reivindica el pecado, cualquiera, al que se lanza con el fin de impregnarse, en lugar de limitarse a mirar. Elegir Sodoma tiene sus consecuencias, pero, una vez asumidas, el homosexual ha construido un mundo propio desde el que puede dirigir una mirada arrogante al mundo de convenciones burguesas.

El homosexual malditista no quiere lavar su pecado, no quiere integrarse en lo que se le ofrece desde fuera, no busca el buen camino: la marginalidad es, para él, una victoria, un corte de mangas a la seguridad asesina del hogar. Las pautas del nuevo malditismo vienen dadas por la novela de J.K. Huysmans *A rebours*, en la que Des Eissentes, un tipo basado en un personaje real y modelo para toda una generación de dandis, se presenta como alguien fascinado por la marginalidad. La experimentación no será solo sexual: en los márgenes se explorará el satanismo, la droga, incluso se flirteará con el delito, como veremos al describir el mundo de Antonio de Hoyos. En este trabajo denominaremos modelo «malditista» o «decadentista» a la tradición homosexual que, partiendo de esta situación finisecular, produce un estereotipo de resistencia que exalta o incluso asume la marginalidad, que reivindica los aspectos menos

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

asimilables de la homosexualidad y que no busca normalización alguna. Oscar Wilde comparte con su admirado Verlaine y con Lautreamont el origen de la actitud malditista en Occidente.

Aunque, en apariencia, sus apologías de la perversión y sus llamadas a acabar con la moral victoriana parecen triviales o lúdicas, sus reflexiones sobre el pecado y sus excursiones al submundo londinense adquieren todo su peso cuando, a través de la figura de Dorian Gray, se convierten en parte de una personalidad que la burguesía considerará intolerable. Se descubre entonces que, más allá de la pose, Wilde se entregaba a Sodoma en su vida oculta y que los ecos se encontraban en su obra. Será una «intolerabilidad» (una vocación de paria incómodo) que se verá forzado a asumir: significativamente su seudónimo al salir de la prisión, que se vio forzado a utilizar cuando su nombre había quedado marcado por el crimen nefando, fue Sebastian Melmoth, basado en el pecador errante de la novela gótica de Charles Maturin *Melmoth the Wanderer*. Wilde no renuncia a Sodoma, aunque le será mucho más penoso vivir en ella cuando ya no puede regresar al mundo que conoció. En esto es también un precedente de los homosexuales modernos: hasta los años setenta, Sodoma era el resultado de imposiciones. Los homosexuales se vieron obligados durante el franquismo a habitar un submundo marginal, controlado. Lo realmente revolucionario es elegir este estilo de vida cuando existen otras alternativas.

A lo largo del siglo XX, diversos homosexuales tomaron esta decisión. Para ellos Sodoma, o una versión de Sodoma, se convierte en un imperativo ético. Se mantiene la relación de oposición simbólica entre la ciudad de la llanura y el mundo de la convención burguesa. La figura más influyente de esta tradición será Jean Genet, y a partir de él entra en nuestra literatura de nuevo con Juan Goytisolo. Su malditismo es, en fondo y forma, bien distinto del que encontramos a principio de siglo, despojado, por ejemplo, de las elegantes formas del dandi, pero la lógica de resistencia a discursos positivistas (en este caso la homogeneización cultural del franquismo o el capitalismo yanqui) y la experimentación, la ambigüedad y la rebeldía siguen siendo aspectos centrales de su trabajo[147].

Orientalismo

Una de las reacciones de los decadentistas frente a los modelos impuestos para explorar su deseo es la huida de la realidad. Al igual que la tradición decimonónica había creado un mundo luminoso de atletas adolescentes como ámbito del deseo, a principios del siglo XX se desarrolla con fuerza otro tipo de huida más real y menos domesticada.

La fascinación por Oriente se encuentra a lo largo de todo el siglo XIX. El homosexual viaja a Oriente (o al Sur) para escapar de las consecuencias de la experiencia de la sexualidad en su entorno. Al mismo tiempo, Oriente se construye en diversas representaciones en términos de fantasía: la propia fantasía occidental que se centraba en los secretos placeres que tierras lejanas ofrecían. La importancia del orientalismo en el arte finisecular no se restringe,

147 La evolución del modelo malditista-decadentista a mediados de siglo se estudia en el tercer capítulo, 3.3.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por supuesto, a la homosexualidad. Pero Oriente se describía como el lugar de la otredad[148]. Y esa otredad incluía las sexualidades perversas de todo tipo. Una vez nos situamos en este marco alejado y exótico, todo es permisible. A veces se asume que tal permisividad es transitoria: los viajeros siempre regresan al hogar y se convierten en ciudadanos de bien. Flaubert sería un ejemplo de «buen burgués» que tuvo sus momentos de experimentación durante su experiencia orientalista. En Oriente se podía llegar a ser aquello que la burguesía europea rechazaba. Este tema del viaje y el exotismo entronca con un segundo grupo de dandis modernistas: se trata de una serie de autores en los que la experiencia del exilio voluntario resulta central. El exilio en busca de nuevos entornos en los que pueda conseguirse satisfacción sexual es otra constante de la tradición homosexual europea.

Cuando la expresión de la homosexualidad se convierte en algo imposible bajo la amenaza de cárcel o marginación social, ciertos individuos optan por «guardar las apariencias» en su propio país para buscar realización personal en otras tierras menos intolerantes. Richard Burton, en el epílogo a su personal versión de *Las mil y una noches*, populariza el concepto de «zona sotádica»: un extenso ámbito cultural desde el Magreb al extremo Oriente en el que, dice, la pederastia es «endémica». Surge entonces toda una generación de dandis viajeros que alcanza su apogeo en las primeras décadas del siglo XX, aunque se trata de una práctica central en la tradición homosexual que encontramos ya en autores como los ingleses William Beckford, Lord Byron o el alemán Von Gloeden.

Robert Aldrich[149], en un estudio pionero, articula esta tradición típicamente homosexual. Los destinos preferidos eran Sicilia, las islas griegas o el norte de África, y varios elementos se conjugaban para hacer estos entornos propicios: el clima, la facilidad para vivir con poco dinero y una definición más flexible de las identidades sexuales (basadas en la distinción entre activo/pasivo) que hacía que los jóvenes no encontrasen humillantes ciertos tipos de prácticas homosexuales. El viajero homosexual permanece alienado y conserva una perspectiva occidental: observa la cultura mediterránea desde fuera, a menudo desde clichés orientalistas. España tiene un estatus ambiguo en esta situación: por su situación, debió de haber sido punto de destino para exiliados sexuales de países septentrionales y, sin embargo, aparece en la narrativa con menos frecuencia que otros lugares como Capri o Argelia. Como país mediterráneo, en España podía encontrarse esta flexibilidad en las categorías que permitía la realización del deseo. Pero los grandes centros culturales como Madrid o Barcelona (en menor grado, ya que se trataba de una ciudad portuaria) parecen rechazar este modelo de identidad meridional y miran incesantemente hacia Europa. Dado que Madrid era centro de irradiación y el lugar en el que se situaban los círculos de literatos, no resulta sorprendente que encontremos las mismas tramas de exilio sexual apuntadas en otros autores europeos.

El punto de destino principal para homosexuales españoles es sin duda el mundo árabe. Escritores como Isaac Muñoz o Augusto d'Halmar (chileno

148 Edward W. Said, *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990.
149 Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean*, Londres, Routledge, 1993.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que hizo de España su segunda patria durante los años veinte) buscaron su inspiración en el mundo del islam y son autores de diversas narrativas de carácter orientalista en las que el homoerotismo tiene un papel central. La relación entre homoerotismo y el islam no termina en el mero viaje en busca de placeres prohibidos. Una de las características más interesantes de la tradición homoerótica hispana entre los modernistas es la de la justificación del amor homosexual a partir de la tradición arabigoandaluza. Frente al conservadurismo casticista de que hacen gala algunos representantes del 98, las primeras décadas del siglo XX ven una reivindicación de la variedad que constituye la identidad hispánica y un énfasis especial en la herencia del islam en nuestra propia tierra. Al-Andalus se convierte en un entorno mítico que para algunos autores (Federico García Lorca y Juan Goytisolo entre ellos) simboliza lo mejor de nuestra cultura. Se habla de los últimos siglos de dominación del islam como una auténtica utopía de la sensualidad que sería destruida por la conquista de Granada. En algunos autores encontramos cómo el cruce entre la cultura árabe y la España meridional se tiñe de elementos homoeróticos.

En este sentido, el escándalo originado por la aparición de la antología de Emilio García Gómez *Poemas arabigoandaluces* (en 1930) resulta significativa: la presencia de una literatura homoerótica en Al-Andalus daba un nuevo giro tanto a los debates sobre la homosexualidad como al arabismo hispano. Varios comentaristas de la época lanzan una voz de alerta ante este movimiento para utilizar el islamismo como coartada cultural de la homosexualidad. Quizá uno de los ejemplos más importantes de novela (cuasi)orientalista homoerótica sea *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), de Augusto d'Halmar, en la que un sacerdote es trasladado del brumoso País Vasco a Sevilla para descubrir allí todo un mundo de luz y sensualidad. La Sevilla de D'Halmar está vista con ojos de extranjero y resplandece como un templo oriental. Conoce allí a un hermoso muchacho (gitano, para connotar su exotismo, pero «rubio» al helénico modo, como los efebos que nunca fueron), del que se enamora, pero no es capaz de ser honesto consigo mismo. El combate entre la represión propia de los países del norte y la sensualidad del Sur, que tan importante resulta en la obra de autores como E.M. Forster, recibe aquí un tratamiento propiamente hispánico: el problema de «las dos Españas» recibe una relectura en términos de actitudes hacia la orientación sexual. D'Halmar es también autor de un libro de viajes, *La sombra del humo en el espejo* (1924) en el que narra sus experiencias en Oriente y se detiene especialmente en la figura de su acompañante, el joven Zahir, que le sirve de guía en sus viajes:

> Flexible de talle como un felino, tenía ese bronceado indefinido en que parecen confundirse la raza semítica con la negra y la ariana. Sus rasgos eran nobles como la línea de sus formas, casi transparentadas por la túnica; pero lo que constituía su hermosura era la nariz vibrante, la admirable boca infantil y grave y los ojos entoldados, cambiantes y profundos, como deben ser los de aquellos que en la quietud persiguen la ronda de los espejismos.

Como vemos, la mirada homoerótica se articula en una serie de clichés y lugares comunes de carácter fuertemente orientalista, al tiempo que un discurso «artístico» sirve de vehículo para la afirmación y expresión del homoerotismo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Similares inclinaciones orientalistas se encuentran en la vida y obra de Isaac Muñoz. El poeta perteneció al círculo de Francisco Villaespesa, el modernista por excelencia, y como otros escritores afines a este movimiento recibe los dardos de Cansinos-Assens. En un episodio nos lo presenta declarando lo siguiente: «Amo los besos que sangran..., el placer que es como un dolor..., la pasión infinita que sólo se conoce en Oriente y que no distingue sexos... Yo en Marruecos tengo una novia, Estrella Azancot, y un efebo, Hamid... Yo soy un alma hermafrodita como el Sagramor de Eugenio de Castro y el gran D'Annuzio... Yo me ahogo en esta sociedad hipócrita y puritana que no concibe más que el cocido y el matrimonio»[150]. Es improbable que se trate de una cita literal, sin embargo constituye una interesante ilustración de una de las posibilidades de articulación de la identidad homosexual en la España de los años veinte, así como del modo en que ésta se fundamentaba en otros discursos culturales, como en busca de cierta legitimidad. El fragmento también resulta de interés porque contrasta con otra aparición de Muñoz en el trabajo de Cansinos: aquí se declara abiertamente contra Antonio de Hoyos y otros dandis aristocráticos, a los que considera «afeminados», frente a su propia homosexualidad, que supuestamente es de carácter «viril». Se trata de una idea interesante, ya que incide en el tópico de los «dos tipos» de homosexualidad que será utilizado posteriormente de manera recurrente y que analizaremos al estudiar el *Corydon* de Gide. La idea de una homosexualidad «viril» encarnada por los guerreros griegos constituía una respuesta contundente a los intentos por parte de los psiquiatras decimonónicos de caracterizar al uranista en términos de afeminamiento.

Dandismo

El decadentismo también acomoda al disidente sexual en uno de sus tipos sociales más característicos. Si el personaje preferido por los románticos era el joven rebelde, los decadentistas en España, como en Francia o Gran Bretaña, hacen uso del nuevo estereotipo del dandi[151]. El programa del dandi wildeano puede resumirse en un principio fundamental: el hombre debe disfrutar de cada momento de la experiencia, probar todos los frutos del árbol de la vida.

Ni todos lo dandis eran homosexuales ni la única expresión de la homosexualidad era el dandismo. Sin embargo, la asociación entre ambos conceptos es recurrente y se establece tanto por parte de los propios interesados como identificación deseada como desde perspectivas antihomosexuales. Recordemos que el dandi nace como una ficción literaria, un modelo de identidad social en que se encarnan propuestas artísticas que reivindican «el arte por el arte». Los dandis acentúan la superficie, el juego con los signos y las formas, cultivan la apariencia y una actitud de superioridad respecto al mundo. Para quienes se identifican con el credo del esteticismo, la vida es arte; o, más precisamente, la vida es, sobre todo, artificio, y el artificio se convierte en el patrón con el que se juzga la existencia. La identificación entre el dandi y el

150 Cansinos, 1982, vol I, *op. cit.*, p. 151.
151 Villena, 1983.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

homosexual (al parecer el espaldarazo definitivo se da, de nuevo, en el *À rebours* de Huysmans, cuyo protagonista se inspira en el homosexual decadentista Robert de Montesquiou) significa dos cosas, no siempre compatibles: el homosexual es un ser superficial, inútil, entregado a una visión epicúrea de la existencia; pero además, el homosexual es alguien que activamente se enfrenta a la vulgaridad de las estructuras heterosexistas. Quizá la verdad no se situaba en ninguna de estas perspectivas, pero no cabe duda de que «el homosexual» como ente discursivo, como un tipo del que se hablaba, sobre el que se moralizaba, como una identidad que algunos querían llevar a la práctica, compartía rasgos de ambas. En todo caso, resulta interesante que en los ejemplos que pasamos a mencionar se destaca el primer aspecto mencionado, mientras que apenas se concede importancia (cuando no se rechaza claramente) al segundo.

El dandi cultiva la individualidad y experimenta con placeres, consciente de que es imposible ir más allá. De nuevo una de las figuras paradigmáticas en la definición del dandi será Oscar Wilde, cuya imagen pasará a la imaginación popular convertido en el epítome de una actitud vital: interesado por lo superficial, refinado y elegante, el dandi constituye toda una actitud frente a la vida. Es todo lo que nuestros intelectuales noventayochistas rechazaban: estéril, individualista y afeminado[152]. De hecho, el dandi como nuevo tipo social constituye un punto de articulación ideal entre el homosexual y las prácticas decadentistas. En principio, el dandismo, como nos recuerda Alan Sinfield[153], se percibía simplemente como una manifestación de virilidad. Los protodandis que aparecen en novelas decimonónicas (por ejemplo el propio Álvaro Mesía en *La Regenta*) son, ante todo, caballeros. Se mantienen al margen de la estructura burguesa del matrimonio monógamo, pero el objetivo será no limitarse a una sola mujer. El dandi es el seductor frívolo, para quien el amor no es más que un juego.

La idea central sigue siendo el desarrollo de la individualidad como objetivo de la vida, y este es el valor ético principal que encontramos en todos sus escritos. Aunque la rebeldía en Wilde nunca es agresiva, no resulta difícil comprender a qué puede conducir el desarrollo del «yo». Dado que el individuo no se encuentra aislado, el fortalecimiento de su especificidad dará lugar a una oposición entre éste y la sociedad en la que vive. Siempre a costa de las normas a menudo ridículas, pero también implacables, de esa sociedad. El sexo heterodoxo será una de las marcas de esa rebeldía, y el escándalo acompañará al dandi. La transformación del dandi se produce de alguna manera a partir de Oscar Wilde. De nuevo siguiendo a Alan Sinfield, fue el «*outing*» de Wilde lo que contribuye a cimentar una sospecha que venía produciéndose desde los años ochenta: que estos caballeros excesivamente atildados y poco interesados por labores «masculinas» podrían ser, en realidad, «perversos». A principios de siglo, la identificación entre dandis y pederastas se encuentra bastante extendida, aunque en España es más difusa que en Gran Bretaña. En España, ciertos comportamientos de caballeros ociosos se relacionaban, simplemente, con

152 Ibid.
153 Sinfield, 1994.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la modernidad y la influencia extranjera. De hecho, Hoyos, que no fue muy dado a introducir «homosexuales» en sus narrativas, introduce dandis en los que proyecta, sin que llegue a hacerse manifiesto, elementos de disidencia sexual.

Se trata de una idea clave en el periodo: existe poca distancia entre el modelo de identidad del dandi y el disidente sexual, como se había aprendido a través de las vicisitudes de la imagen de Wilde. Es el tipo de discusión que subyace en un ensayo como el *Don Juan* de Marañón. La implicación recicla uno de los lugares comunes del discurso médico: la promiscuidad sexual tiende a ser manifestación de una patología y, en cualquier caso, el sexo del objeto del deseo resulta menos relevante en su definición que la propia actividad frenética.

El vínculo entre dandismo homosexual y los miembros de las clases altas aparece en otras ocasiones. Pedro de Répide es uno de los más auténticos «modernistas» españoles. La obsesión por los títulos nobiliarios parece haber sido una constante en su vida, y el crítico Pedro J. de la Peña, en una breve semblanza[154], sugiere (como sucedía con Hoyos) que su toma de partido por la República no fue más que una pose. Se nos muestra como un personaje estrafalario, afeminado[155], aficionado a la vida canallesca, adicto a una estética barriobajera que reelabora motivos presentes en la obra de Darío y otros modernistas hispanoamericanos. De nuevo, en el tratamiento de Répide, tanto por parte de este autor como por parte de Cansinos, encontramos esa mezcla de sarcasmo y desconfianza con que la crítica se refiere a los dandis homosexuales. Si en Répide parecen más justificados que en otros casos, de nuevo nos encontramos con un autor que inequívocamente se identificó con la izquierda y que contradice así el mito de la falta de compromiso social del dandi epicúreo.

El modelo malditista de la homosexualidad (o su versión menos vehemente, el dandismo) va a tener una larga tradición en la cultura homosexual del siglo XX. Pero algo en su retórica incapacita a los dandis y a los «malditos» para su aceptación. Más adelante el malditismo se considerará políticamente incorrecto al separar al homosexual de una sociedad en la que no tiene más remedio que vivir. El rendimiento político de la rebeldía había desaparecido. Sin embargo, en su cultivo de la individualidad, su huida de las convenciones y su cuestionamiento de la estructura emocional de la sociedad burguesa, el modelo «malditista» sigue hoy en día teniendo rendimiento. Son los tiempos, no el dandi, los que carecen de corrección política.

Un ejemplo de homoerotismo decadentista: *Pasión y muerte del cura Deusto*

El chileno Augusto d'Halmar (1880-1950) fue, según todos los testimonios, un personaje tan fascinante como algunas de sus obras[156]. Hombre de tendencias políticas radicales, fundó una comuna «tolstoiana» en su país para después dedicarse a viajar por todo el mundo, quizá como consecuencia de un profun-

154 Véase Pedro J. de la Peña, *El fracaso modernista*, Madrid, Hiperión, 1989.
155 Andrés Trapiello, en *Las nuevas del Cid*, utiliza el tono burlón para referirse a él, retratándolo maquillado y con pantalones ceñidos (pp. 358-359).
156 Véase Ramón L. Acevedo, *Augusto d'Halmar novelista*, Universidad de Puerto Rico, 1976, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

do desengaño amoroso (su mejor amigo se casó con su hermana, motivo que se encuentra en la novela que nos ocupa). Fruto de sus viajes por Oriente es un espiritualismo de inspiración budista que se percibe con gran claridad en su obra. Vivió en España y en Francia, antes de volver a Chile en 1934. Sus primeras obras se encuentran enmarcadas en el Naturalismo, y una de ellas, *Juana Lucero* (1902), constituye una de las más representativas de esta tendencia en la literatura chilena. Es autor de un cuento, *En provincia*, que a menudo se incluye en antologías de narrativa latinoamericana.

La inspiración de *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924[157]) surge a partir de las experiencias de D'Halmar en Andalucía. Casualmente, fue algo que se hizo realidad en su propia vida. En una carta al crítico Hernán Díaz Arrieta cuenta lo siguiente:

> Hace ya cinco años que soy un hombre feliz –no temo decirlo– que siente sin saberlo y apenas piensa (...). Oiga usted (...) y diga si la casualidad no es sino una palabra. El mismo día que concluí el «Deusto», hace ya cinco años, salí a la calle para encontrarme con la encarnación de todas mis ficciones.[158]

Se había trasladado a España en 1919, y su primera experiencia del país no resulta positiva, aunque al parecer encontró aquí el amor al cabo de un año. La novela que nos ocupa parece ser el resultado de una reconciliación con la cultura hispana, y esa reconciliación se hace a partir de la consciencia de la sensualidad andaluza. En realidad, hay que añadir que la sensualidad se representa, entre otras cosas, en términos de homoerotismo. En más de un aspecto, la novela supone una salida del armario: es la salida del armario del autor, cuyos deseos y secretos anhelos cristalizan en términos narrativos; es la salida del armario de Deusto, aunque ello le cueste la muerte.

En muchos aspectos formales y de contenido, es fácil encuadrar *Pasión y muerte del cura Deusto* en el género de la novela decadente. Sería, es cierto, un decadentismo con luz, pero aun atento a la sensualidad y al placer, al ensueño y la muerte, al barroquismo formal y a la preferencia de la viñeta frente a la estructura narrativa clásica. En su estudio del texto, Augusto L. Acevedo enmarca la narrativa perfectamente en los temas y formas del modernismo hispanoamericano. De hecho, a la reflexión decadente sobre la represión frente a la llamada de la sensualidad y el arte, se une una trama que de manera explícita reproduce el modelo pederástico clásico asociado a la antigua Grecia.

En realidad, desde una perspectiva homófila, la novela de D'Halmar va más lejos de lo que había llegado hasta entonces cualquier relato escrito en España y probablemente muestra un punto de vista más avanzado que el de Retana, Hoyos o autores posteriores. Esto puede relacionarse con la afinidad de D'Halmar con la filosofía budista, que, al contrario que el cristianismo, se caracteriza por una falta de culpa y un descubrimiento de sí que siempre conduce a la serenidad. Si el cristianismo (representado por Deusto) no puede eludir la culpa, el budismo (como perspectiva narrativa) tiende a negar la

157 La novela termina de escribirse en 1920, según el propio autor, lo cual la hace anterior a *El ángel de Sodoma*, de Hernández Catá.
158 Cit. en Acevedo, 1976, p. 39.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pertenencia de la culpa al seguir el propio deseo. Deusto fracasa porque el cristianismo le impide alcanzar dicho estado de serenidad absoluta que resulta de aceptar la fuerza del amor.

Se establecerá un sutil diálogo con los intentos de categorización científica, del cual saldrá triunfante una visión en favor del conocimiento de sí, relacionado con unos deseos, que poco a poco se delimitan como homosexuales. Además, en la narrativa se aceptan estos deseos como parte legítima de la experiencia humana. Aspectos plenamente freudianos como la represión emocional y otros que rara vez hemos encontrado hasta el momento, como la existencia de varios «tipos» de homosexuales, hacen de este texto uno de los más importantes de nuestra tradición temprana. En el breve análisis que proponemos, trataremos de demostrar cómo, para conseguirlo, se recurre a estructuras y contenidos típicos del Modernismo.

Como solía suceder en la tradición homosexual, la relación entre Deusto y Pedro Miguel se desarrolla paralela al eje norte-sur. Simbólicamente, en esta novela el norte representa la represión de los sentimientos o, en cualquier caso, el cerrar los ojos a los mismos. Geográficamente es el brumoso País Vasco, de donde procede el cura Deusto, que ha pedido su traslado a Sevilla. Espiritualmente equivale a una visión de la religión católica como discurso basado en la represión y en la negación de la verdad del ser humano. Con todas estas ideas se identifica el personaje principal. Su caracterización se completa con la idea de una desilusión amorosa en su juventud, cuyas heridas no han sanado del todo y que es uno de los motivos de su viaje al sur. Sevilla, por otra parte, se convierte en metonimia del Sur y es uno de los elementos centrales de la novela. La idea del Sur (o el Oriente exótico) como fuente de sensualidad y como paisaje que incita a descubrir secretos impulsos es una constante en la tradición homosexual[159]. En esta novela el Sur aparece más cercano a la Hélade que a Sodoma. En la Sevilla de D'Halmar se conjugan la luz, los colores, los sonidos y olores, la vida gozosa y, sobre todo, una versión mucho más sensual (y menos canónica) del catolicismo, centrada en la teatralización y la exuberancia. Los contrastes simbólicos son reiterados continuamente a todos los niveles.

Un momento ilustra a la perfección la lucha entre dos concepciones de la existencia: la llegada del joven Pedro Miguel a casa de Deusto por primera vez viene marcada por la oposición entre un tosco reloj de cuco y los alegres sonidos del ambiente, que llena el instante en que Deusto decide darle la bienvenida:

> —Hay *alguien* que pregunta por el señor cura.
>
> —Que me espere en la vicaría.
>
> —Es que dice que *usted* le ha hecho venir aquí.
>
> Iba el sacerdote a asombrarse, cuando súbitamente cruzó por su mente un recuerdo.
>
> —¿Es... un niño?
>
> —Si usted quiere —respondió ella con parquedad.

159 Aldrich, 1993, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hubo otro silencio. Los pájaros cantaban fuera, estimulados tal vez por la música perlada del juego de agua; dentro, el gran horologio traído de *allá*, y que había cantado secularmente las horas de la familia, se adormecía en el zumbido de avispa de la mañana primaveral. Ignacio Deusto debía recordar muchas veces esa pausa en su vida.

—Entonces, hazle pasar, Mónica.[160]

En este choque entre sensualidad y autonegación tendrá lugar la relación entre el muchacho y el sacerdote. La «Pasión» de que se habla en el título puede entenderse de dos maneras: por una parte se trata del amor profundo y más allá de todo control, por otra hay una referencia, explícita al final del texto, al calvario espiritual que el descubrimiento de este amor le produce:

En su sitial monástico, entre el cristalino ruido del agua, Deusto se entregó a la meditación de esa Oración del Huerto, que precediera como verdadera agonía la muerte del Hijo del Hombre, y en la que lloró y sudó sangre. Su alma estaba también triste hasta la muerte. Debía de ser muy tarde. Tal vez toda la casa dormía ya. Él estaba solo. Y, sin embargo, dijérase que esperaba algo, algo preparado en esos tres años de pasión, ya que él también tocaba el año de la muerte. Pasada la edad de amar, no faltaba sino morir.[161]

El simbolismo de la pasión inundará la novela de una imaginería religiosa de carácter místico, que siempre mantiene las distancias de la concepción del catolicismo que tiene Deusto.

Pedro Miguel, por otra parte, se identifica en todo con la ciudad. Se trata de un muchacho gitano cuyas gracias personales y talento musical le han permitido vivir a la sombra de la Iglesia. Será el cicerone de Deusto a su llegada a Sevilla, presentándole la magia del lugar que le identifica, y será su guía en la trayectoria emocional que le llevará a descubrir su verdad. La imaginería que se asocia a Pedro Miguel abunda en elementos religiosos que siempre tienen un correlato en la trayectoria emocional y sensual de los personajes: Pedro Miguel representará al Niño Jesús de la Palma en una procesión sevillana, y en su canto dedicado a la Virgen hay un elemento místico. Cuando Pedro Miguel pase de cantar en la iglesia a cantar en los teatros, este cruce de lo sagrado a lo profano será vivido por Deusto a la vez como una traición personal y una blasfemia. Sólo a través del descubrimiento del amor llegará a comprender que lo profano y lo místico han de fundirse para llegar a alcanzar la plenitud.

La simpatía entre ambos es inmediata. Pero D'Halmar va a hacer la caracterización de los sentimientos muy compleja, hasta el punto de que durante gran parte de la trama podemos pensar que habla de un amor sublimado de carácter ideal, como el que se atribuía al amor helénico. Uno de los temas recurrentes en la novela es precisamente la adscripción de ese amor en términos de modelos. El punto de partida es el de la amistad: en la línea de la concepción helenizante, lo más que parece asumirse es un amor puro, sublimado

160 Augusto d'Halmar, *Pasión y muerte del cura Deusto*, Editora Internacional, Madrid, 1924, p. 26.
161 Ibid. p. 255.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en pedagogía, aunque a menudo los papeles de maestro y discípulo serán intercambiados: Pedro Miguel enseña tanto a Deusto como Deusto a Pedro Miguel.

Pero pronto se nos advierte que se trata de «algo más». Deusto trata de definirlo como un amor de padre, sustituto de la propia paternidad frustrada. Pero el clarividente Sem Rubí, uno de los personajes centrales de la novela, le advierte que está negando la realidad. Pronto empezamos a ver que hay un elemento físico, expresado en los continuos contactos de manos[162], en los abrazos y en las descripciones físicas del narrador: «Sus manos estaban descuidadas, como las de casi todos los niños, pero parecían talladas por esos escultores religiosos sevillanos que sólo hacían la cabeza y las manos de los santos destinados a ser vestidos y que ponían, en éstas sobre todo, una atormentada pasión».[163]

Al mismo tiempo, hay un esfuerzo por apartarnos de una concepción estereotípica de «amor carnal» homosexual. De nuevo siguiendo una línea cercana al budismo, los placeres de la carne no son, en sí mismos, deseables, si no conducen a una consciencia superior. Esta visión degradada de un amor meramente carnal se introduce en la narrativa como contrapunto al amor verdadero que se propugna entre los protagonistas. Para ello, D'Halmar introduce a un personaje que claramente se integra en esta tradición carnal y que le sirve como coartada: se trata de Giraldo Alcázar, un poeta del lugar. El amor carnal de Giraldo le ha convertido en un ser oscuro, con apetitos que no consigue llenar.[164]

La presencia de un «verdadero» homosexual funciona como coartada y contrapunto al tipo de amor del que D'Halmar habla. Es un amor que se distinguirá del meramente espiritual, pero también del de «dos homosexuales». Se trata de una estrategia recurrente en las defensas del homoerotismo, que encontraremos también en la «Oda a Walt Whitman» lorquiana. Una de las características que hacen de esta novela un momento clave en la tradición homoerótica hispana es que se trata de un amor correspondido. Y en el personaje de Pedro Miguel no se vela el elemento sexual. El tiempo pasa, Aceitunita se convierte en un atractivo joven, cuyas apariciones en rituales religiosos empiezan a hacerle famoso en toda la ciudad. Así es como llama la atención de un grupo de artistas. Esto le aparta de Deusto, que cae en una depresión, todavía incapaz de comprender qué le está sucediendo.

Pero las ideas religiosas de Deusto le impiden ver en sus sentimientos nada más que una relación de intensa amistad. Convencido de hacer lo mejor para el muchacho, le dejará marchar, arrojándole así a los brazos de Giraldo y la Neva, una tonadillera. El autor se atreve incluso a introducir la «preferencia» por los hombres en Aceitunita. La novela no sólo habla de afecto potencialmente omnisexual, sino que introduce la «orientación» homoerótica y la valora positivamente: al encontrarse con la Neva, Pedro Miguel manifiesta claramente que su predilección no es por las mujeres.[165]

162 P. ej.: «Pedro Miguel se sentía invadir por un suave deseo de llorar, y sin saber lo que hacía se cogió a la mano que pendía a su lado y la oprimió contra su corazón». Ibid., p. 36.
163 Ibid., p. 27.
164 Ibid., p. 127.
165 Ibid., p. 134.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nótese de nuevo lo radical que resulta esta propuesta en el contexto de los años veinte. En este momento la «orientación» era considerado algo innato, y, en cualquier caso, si pudiera elegirse, el personaje optaría por una «normal» heterosexualidad. El protagonista de esta novela no hace nada por canalizar su deseo en términos de heterosexualidad, porque lo que importa es ser fiel a si mismo. En realidad, lo que la novela marca negativamente no es una u otra orientación, sino la centralidad del sexo en las relaciones: Giraldo Alcázar, que ha explorado todos los placeres, aparece como un hombre enfermo de soledad, consumido por un fuego interno[166]. Pedro Miguel comprende entonces el cariz distinto de sus sentimientos, más allá de toda categoría. Es el momento de maduración para el muchacho, pero el precio será un intento de suicidio. Tras esta experiencia Pedro Miguel vuelve a Deusto con una sabiduría adquirida: lo que siente por el sacerdote no es amistad ni sentimientos filiales, es amor. Antes, en los últimos capítulos se nos ha ido revelando «la verdad» del amor entre Pedro Miguel y Deusto, tras agotar el resto de posibilidades. El elemento físico es lo único que falta en la relación, pero Deusto se siente incapaz de dar ese paso. Se lo impide su carácter vasco, lleno de rigidez y negación de la luz; se lo impiden sus principios religiosos.

La novela claramente presenta a Deusto como alguien equivocado: está negando la influencia benéfica de la vitalidad que se ha valorado positivamente. La consecuencia será, inevitablemente, la caída en las garras de la enfermedad y, en último término, de una muerte que tendrá algo de suicidio. Incapaz de responder completamente a los sentimientos de un Pedro Miguel al que considera envilecido por el contacto con el mundo, se aleja del tren en el que éste ha decidido partir para Madrid. Se aleja por las vías debilitado por sus propias negaciones y no querrá oír el ruido de la locomotora que le atropellará al pasar.

D'Halmar sentimentaliza el amor homosexual, bien que a costa de no llegar a consumarlo. Tampoco se hace una apología explícita del mismo. Recordemos que la connotación de la homosexualidad era la degeneración y la patología, y D'Halmar quiere presentar un amor «puro». Por otra parte se trata de un amor que se valora como vital y positivo, y la novela considera que el martirio de Deusto es innecesario. Todos los elementos de esta historia parecen llamar a Deusto para que abandone su represión y se entregue a los sentimientos. Así, la muerte no es un castigo por lo que Deusto hace, sino, en todo caso, un castigo por lo que *no* hace.

Como vemos, la valoración del amor homoerótico se produce a partir de elementos de la narrativa modernista: en lugar de hablar directamente de un amor homosexual, el autor plantea sus elementos de manera centrífuga y dota de un valor positivo toda una serie de elementos que luego pasa a relacionar con la homosexualidad. El amor homosexual se beneficia así de una imaginería platónica, mística y sensual. En un momento determinado, D'Halmar es incluso capaz de atisbar una suerte de utopía sensual que compartía aspectos con sus propias aspiraciones personales. No fue una novela excesivamente apreciada o comprendida en su época. Quizá el estatus de D'Halmar como

166 Ibid., p. 176.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

extranjero tuvo algo que ver. Sin embargo, se trata de un extraordinario ejemplo de narrativa homófila de planteamientos sensualistas que se sitúa al margen de ideologías represivas del momento. Un texto así habría sido inconcebible durante el franquismo.

3.3 ANTONIO DE HOYOS Y LA EXPRESIÓN DE LA EXPERIENCIA HOMOSEXUAL

El hombre y el espectáculo

La cultura homosexual en nuestro país careció durante muchos años de figuras de referencia cuya disidencia saliera a la luz y fuera discutida ampliamente. Los grandes iconos gays fueron de importación. No hay en España un Wilde, un Gide, un Proust o un Genet, aunque son personajes que han alimentado nuestra propia percepción de la homosexualidad como categoría cultural. Esto contribuyó a crear la idea de que las tradiciones homosexuales realmente no se daban en nuestro país, que siempre se producían por influencia extranjera. Pero incluso en esta situación de escasa visibilidad hubo ciertos hitos. La homosexualidad de Lorca se nos escatimó durante décadas (a pesar de no haber dudas al respecto), y Cernuda optó por discreción fuera de su poesía. La generación de homosexuales que siguió apenas tuvo margen de maniobra: Gil-Albert, Blanco-Amor, Gil de Biedma o Juan Goytisolo fueron prácticamente silenciados en este sentido: el primero escribió en España, pero ni se planteó publicar sus escritos homoeróticos (en especial *Heraclés*) en vida del Generalísimo; el segundo pasó a la oscuridad cultivando una pose de dandi; el tercero tuvo que afilar ingenio e ironía; el cuarto marchó al exilio y fue censurado por razones políticas. Por lo demás, nuestras principales figuras canónicas de la primera mitad del siglo han dado muestras de una heterosexualidad a menudo intolerante o han ignorado el tema. No habría que aplicar esto a Valle-Inclán, pero sí a la plana mayor del 98. En este trabajo se incluyen opiniones de Unamuno y Pío Baroja. Si estos son los bastiones de una tradición que la crítica nacional ha conseguido hacer menos rica que en otros países (Juan Goytisolo ha apuntado la estrechez de miras de nuestros críticos al establecer un canon y al estudiarlo) no es de extrañar que la homosexualidad tienda a desaparecer de los discursos de autoridad artística.

A pesar de su escasa influencia, sí encontramos paralelismos entre la constitución de una tradición gay hispana y la de otros países: tenemos una buena gama de iconos potenciales y de autores canónicos cuya sexualidad empieza a discutirse abiertamente y a relacionarse con aspectos de su obra; la relación con el decadentismo y el modernismo es similar en Francia, Holanda, Alemania y Gran Bretaña, y, aunque los intentos de crear una tradición homófila se truncaron en España después de la Guerra Civil, el nazismo haría lo propio en la mayor parte de los países europeos, las leyes represivas se encargarían del resto; por otra parte, hemos visto que, aunque en menor grado que en otros países, los contextos en los que aparece la homosexualidad (helenismo, orientalismo, malditismo), resultan similares a los de otras tradiciones europeas.

Si hay que identificar un iniciador de la tradición homosexual moderna en España, Antonio de Hoyos y Vinent constituiría un candidato ideal. Conocido

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aristócrata y homosexual, es uno de los puntos de entrada de ciertas corrientes de imaginería e identidades que tienen que ver con la homosexualidad en Europa: dandi de estirpe wildeana, decadente por elección, culto y con una buena formación clásica, amante de los muchachos y en ocasiones algo camp, en Hoyos cristalizarán por primera vez tradiciones homosexuales que evolucionarán a lo largo del siglo. Hubo homosexuales antes que Hoyos y, por supuesto, hubo, años después, homosexuales más prominentes y más decisivos en nuestra tradición. Pero en Hoyos encontramos por primera vez una destilación literaria y vital de algo que podríamos llamar «la experiencia homosexual». Las consecuencias de pertenecer a una categoría concreta en nuestra sociedad se reflejan en su literatura a través de códigos y convenciones. A pesar de que no utiliza una primera persona homosexual, la mirada que articula sus escritos es claramente homoerótica, recreándose en los cuerpos semidesnudos de jóvenes proletarios (o deleitándose con avidez en camisas abiertas y formas prominentes), y, a pesar de no haber escrito, como D'Halmar, una auténtica novela homófila, en numerosos relatos se observan maneras complejas de articular la posición del homosexual en una sociedad homófoba. En este juego de visibilidad extrema y coartadas narrativas se asemeja sobre todo a Wilde. Pero en el tratamiento sensual de la carne y de los peligros del deseo Hoyos se distingue de su antecesor con brillo propio.

No existe una biografía extensa que cubra en detalle su peripecia vital, aunque gracias al trabajo de Luis Antonio de Villena[167] y otros textos de Carmen Alfonso[168] y Rosario Ruiz Rubio[169] podemos hacernos una buena idea de la trayectoria vital del personaje. Nace en 1885. Fue hijo de aristócratas por ambas ramas de la familia. Su padre estaba en el servicio diplomático y vivió una juventud cosmopolita, realizando estudios en Viena (en el mismo colegio que el futuro rey Alfonso XIII) y después en Oxford. Gómez de la Serna[170] habla de un niño mimado por su madre, aunque podría tratarse de una insinuación homofóbica. Carmen de Burgos, al describir su correlato, Juan de Lara en *El veneno del arte*, también hace referencia a una madre autoritaria[171].

Empieza a publicar en la juventud. Su primera novela, *Cuestión de ambiente*, aparece en 1903, con una presentación de la condesa de Pardo Bazán, nada menos. Gracias a una buena cultura y cierto ingenio provocador, pronto se convierte Hoyos en un personaje conocido en las tertulias de alta sociedad. Sus primeros esfuerzos literarios siguen la línea del naturalismo moralizador del padre Coloma, pero a mediados de los años diez encuentra su voz en una serie de relatos llenos de horror y violencia en los que utiliza elementos típicamente decadentistas. Nos referimos a títulos como *El monstruo*, *El árbol genealógico* y *El caso clínico*. En este género fue único y prolífico, con gran éxito popular. Para Juan Gil-Albert[172], lo que empieza como una literatura curiosa que imitaba en España modelos parisienses cae pronto en la reiteración y el

167 En Villena, 1983, *op. cit.*
168 Carmen Alfonso García, «El autorretrato de un héroe decadentista: las narraciones de Antonio de Hoyos y Vinent», en José Luis Camarés y Santiago González (comps.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.
169 Introducción a *El crimen del fauno*, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1980.
170 Ramón Gómez de la Serna, 1961, *op. cit.*
171 Burgos, 1989, *op. cit.*
172 Juan Gil-Albert, *Crónica general*, Valencia, Pre-textos, 1995.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

manierismo. Sin duda, la relación de Hoyos con el Modernismo fue la de un epígono. El joven Hoyos debió de crecer leyendo a Huysmans y a Lorrain cuando empezaban a pasar de moda. Al dedicarse a la escritura, el material es de segunda mano, impregnado de Naturalismo y otras tendencias, el propio uso no puede ser otra cosa que manierista. Pero esto tiene sus ventajas: el manierismo fácilmente deja paso a la ironía, y Hoyos sabe, en algunos de sus relatos, mantener una distancia frente al material que dará lugar a efectos artísticos inusuales.

Mientras crece su popularidad como escritor, Hoyos era ya una figura pública notable que adoptaba una pose de dandi. Aparecía vestido con cuidado, a veces con cierto exceso, llevaba joyas llamativas[173] y monóculo. Hoyos no era el único dandi en Madrid. Pero sí fue uno de los más populares y tiene apariciones casi obligadas en textos de Pérez de Ayala (con quien colaboró en una comedia)[174], de Cansinos[175], de González Ruano[176] y de buen número de contemporáneos. El marqués de Vinent es el exponente principal en nuestro país de lo que Sedgwick ha denominado «el espectáculo del armario». Las descripciones contemporáneas abundan en tres aspectos: su altura, su sordera y su homosexualidad. Se trata de rasgos que en ficción y memorias contribuyen a dar una imagen extravagante, espectacular. También cierta torpeza de movimientos.

Existen otros ejemplos que recogen una herencia similar en que se combinan aristocracia, esnobismo y gusto por los muchachos, como el marqués del Campo o el marqués de Premio Real. Pero Hoyos constituye la figura clave en la cultura homosexual española. Hoyos es el primer homosexual público cuya experiencia se refleja en la escritura. Su literatura da una complejidad al personaje, ya que nos permite establecer una comparación entre lo que de él se decía y su propia perspectiva. El contraste nos muestra el abismo entre el discurso homofóbico que siempre trata de representar al homosexual como estereotipo y la experiencia personal cuyas dudas, miedos y deseos son bien distintas.

Hoyos el dandi

El dandismo de Hoyos aparece continuamente comparado con la figura de Wilde y constituye una de las apoyaturas más importantes en la identificación entre el dandi y el homosexual en nuestro país. De hecho, la escritura del marqués de Vinent deja oír en algún momento ecos plenamente wildeanos. Véase como muestra un extracto del prólogo a su traducción de la novela pícara de Sidney Place *Las frecuentaciones de Mauricio* (1917), publicada con ilustraciones de su amigo y compañero de correrías Pepe Zamora:

> El chisme es mucho más interesante que los monumentos de una ciudad, la historia de un pueblo o los periódicos baratos. El chisme sobre cualquier detalle interesante de la vida privada es todo el encanto de nuestras existencias. El siglo XVIII estaba poseído de ello; ha sido el socialismo y la prensa moderna los que lo han matado.[177]

173 Luis Antonio de Villena insiste en las sortijas. Véase la introducción de *La vejez de Heliogábalo*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 8.
174 Ramón Pérez de Ayala, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1991.
175 Hemos hablado de los numerosos retratos en *La novela de un literato*, de Cansinos. Véase también *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1925, del mismo autor.
176 César Gómez Ruano, *Memorias*, Madrid, Tebas, 1979.
177 Cit. en Cruz Casado, 1995, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En la apología de lo trivial y el tono frívolo se trata de una apreciación digna de una de las comedias del dramaturgo irlandés. Desde Hoyos, una larga tradición en España reproduce aspectos de una identidad dandi que se asocia a un estilo de vida bien homosexual o bien plenamente gay: Retana, Cernuda, Gil de Biedma, Blanco-Amor, Francisco Nieva o el propio Luis Antonio de Villena se han identificado con y han reproducido los aspectos principales de este modelo que se caracteriza por el refinamiento, el énfasis en el gusto y, en otro orden de cosas, una rebeldía frente a la propia clase que se expresa (a menudo) en incursiones a los bajos fondos.

En efecto, una de las aficiones preferidas de Hoyos era pasar de los clubes y cafés elegantes a los tugurios más inmundos de Madrid (descritos en su propia obra con un lenguaje tremendista), unas veces solo, otras veces con acompañantes, como el mencionado Pepe Zamora (también figurinista) o la bailarina exótica Tórtola Valencia. Juan Gil-Albert cita el testimonio de un amigo que compartió con los tres andanzas en el barrio chino barcelonés:

> Fue en «La Criolla», y la entrada del novelista, por lo que me comentó mi amigo, revistió caracteres de triunfal. Tenía que serlo. A la corpulencia un tanto aparatosa del escritor, provisto de su monóculo, y con algo indefinido dentro de sus proporciones, un no sé qué de equívoco que procedía de dentro más que del exterior (...) se unía la presencia junto a él de Tórtola Valencia.[178]

En tales locales frecuentaba prostitutas, boxeadores, marineros, torerillos y muchachos proletarios bien proporcionados. Se trata de una experiencia que reflejará en su narrativa en numerosas ocasiones. Destacaremos aquí relatos como *La noche de Walpurguis*, *El crimen del fauno*, *La ciudad del amor* o *La última encarnación del Hermafrodita*. Este último constituye una reinterpretación del tema clásico del hombre-mujer, engendro de Hermes y Afrodita, en clave cómica: se trata de un joven chapero que para saciar la sed de aventuras perversas de un aristócrata curioso (probablemente trasunto del marqués de Campo Real), se disfraza de mujer del modo más estrafalario que imaginarse pueda.

Envueltas en retórica decadente (un estilo que los simpatizantes tienden a describir como «enjoyado»), estas incursiones en el submundo participaban del placer y del horror. Hoyos no temió la injuria o la homofobia en su propio terreno, pero a pesar de ello la satisfacción del deseo se expresa en términos turbios porque para conseguirla ha de alejarse de los ambientes conocidos y seguros. En otras narraciones, hará uso de un homoerotismo helenizante y, en alguna ocasión, presentará personajes homosexuales, sobre todo en los márgenes del relato (por ejemplo, Julito Calabrés, quizá trasunto de José de Zamora, es una figura recurrente en varios relatos).

Se ha visto ya por qué el decadentismo podía resultar especialmente atractivo para los homosexuales españoles. En Hoyos la identificación entre vida y estilo literario se realiza perfectamente, hasta el punto de que podemos pen-

178 Gil-Albert, 1995, p. 77.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sar que el marqués de Vinent es simplemente producto de la literatura. Gómez de la Serna habla del «alma atormentada»[179] de Hoyos. La melancolía aparece también en el retrato que Villena traza en *Divino*[180]. De nuevo hay que esforzarse por separar el estereotipo de los auténticos sentimientos del personaje: hemos visto que existe una tendencia, incluso entre críticos gays, a hacer de los homosexuales individuos tristes, melancólicos, que a pesar de la frivolidad llevan la tristeza en el alma[181]. No es, ciertamente, la idea que se proyecta de la lectura de sus relatos. Es cierto que en ellos encontramos una veta fantástica y paranoica. Pero también encontramos buenas dosis de distancia irónica. Y no se trata exactamente de una ironía amarga, sino de un guiño provocador de quien sabe que las ortodoxias no son más que cuentos y disfruta un mundo más allá de las convencionalidades. Quizá sería más oportuno pensar en una evolución entre ambas actitudes: conoció el horror del abismo, pero a partir de cierto punto puede mantener la distancia y una actitud lúdica rozando lo frívolo. Haber sido consciente del peligro enriquecerá su obra madura.

Tanto Gómez de la Serna[182] como Pere Gimferrer[183] enfatizan la idea del «fracaso», casi como si la anormalidad de Hoyos le hubiera cerrado el paso a la gloria literaria. El epicureísmo y la pereza que, según la percepción popular, conlleva la homosexualidad, impiden al escritor entregarse disciplinadamente a su trabajo. Gran parte de los numerosos retratos de Hoyos abundan en esta falta de disciplina.

Desde una perspectiva académica, un artículo de Carmen Alfonso García evalúa la figura del marqués de Vinent, situándolo claramente en el dandismo esteticista. Aquí encontramos una de las auténticas claves del personaje:

> De ahí el perfil humano de Antonio de Hoyos, edificado sobre la base de la rebeldía dandi y esteticista cuya base moral es el decadentismo, merced al cual nuestro marqués, dando muestras de un especial talento para interferir lo que es y aquello a lo que se aspira, llega a convertirse en el antihéroe de muchas de sus novelas, componiendo en sí mismo un personaje, símbolo de una actitud –*épater le bourgeois*–, desde el que cuestiona una sociedad gregaria y reivindica el valor del arte y del artista.[184]

Al analizar la figura de Hoyos habrá que insistir en que su posicionamiento en una clase (la aristocracia en declive) es tan importante como su homosexualidad. Cansinos y Gómez de la Serna, por ejemplo, inciden en que Hoyos dilapidó su fortuna gastándosela en chulos. Algo en estas apreciaciones parece insinuar que Hoyos en cierto modo simboliza la prodigalidad que caracteriza a su clase social. Para Hoyos, la aristocracia parece ser, sobre todo, una posición de privilegio que le permitía el lujo de la arrogancia. A pesar de que tuvo que pagar un alto precio con el tiempo, en un principio los de su clase le aceptaron a pesar de su leyenda.

179 Gómez de la Serna, 1961, *op. cit.*
180 Luis Antonio de Villena, *Divino*, Barcelona, Planeta, 1991.
181 Deleito y Piñuela, 1922, *op. cit.*
182 Gómez de la Serna, 1961, *op. cit.*
183 Pere Gimferrer, *Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985.
184 Carmen Alfonso García, 1994, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hacia el final de su vida, se caracteriza por sus simpatías por la izquierda radical y una creciente identificación con el anarquismo. Los comentaristas no reflexionan sobre una cuestión que, por lo menos, resulta curiosa: Hoyos transforma el tipo de ambiente al que iba en busca de satisfacción sexual en una causa social. A partir del deseo, parece haber salvado las barreras del privilegio. Su actividad política da también un nuevo sentido a su afinidad por el proletariado; quizá podemos hablar de un sentimiento de genuina simpatía que no se limitaba a la disponibilidad sexual de muchachos motivados por la necesidad. La transgresión sexual de Hoyos tiene así una contrapartida política que a menudo se ha considerado mero gesto vacío pero que en la turbulenta España de los años treinta estaba sin duda cargada de sentido.

Durante los años treinta escribe sobre todo ensayos políticos como *La hora española* (1930) o *¡Comunismo! El comunismo visto a través de los bajos fondos madrileños* (1933). Para entonces ya se le consideraba traidor de su clase. Los testimonios de la época hablan de apariciones de Hoyos con mono y pistolón. Fue miembro de la FAI y acabó en la cárcel durante la Guerra Civil, donde murió, enfermo, solo y arruinado, en 1936.

Recepción crítica de Hoyos

En cuanto a su obra, Hoyos es uno de los exponentes tardíos más visibles de la narrativa decadente en España. Fue el heredero natural en España de Lorrain, Wilde, Huysmans, Rachilde o Maeterlinck, no sólo en lo que se refiere a contenidos o estilo, sino a la relación entre vida y obra. Hoyos es un ejemplo de dandi cuyo estilo refleja toda una actitud frente a la vida y la literatura. El contraste entre el retrato que nos han dejado sus contemporáneos y los motivos de su narrativa hace irresistible una lectura biográfica de la obra. Sin embargo, el decadentismo no agota la variedad estilística y temática de sus relatos, que van de la fantasía ligera al naturalismo tremendista.

Hoyos, como tantos otros representantes de la narrativa popular, ha quedado descolgado de las historias de la literatura. Fuera de los movimientos canónicos, a lo sumo se le ve como un epígono de una tendencia que jamás produciría en nuestro país obras de altura. Villena habla del juicio que de Hoyos merecía el crítico Julio Casares, que lo consideraba representante de la «literatura barata». En la mencionada *Crónica general* encontramos el siguiente veredicto que comparten casi todos sus críticos hasta el momento:

> No es que en Hoyos y Vinent no estuviera el arranque de un escritor nato, que en algunas de sus páginas no descubramos el trazo incisivo de una pluma enérgica, pero con energía nutrida de pastizales carentes de hierro y que no nos ofrece el respaldo de un basamento seguro (...).[185]

Este juicio se reitera cada vez que aparece Hoyos, siquiera marginalmente, en las historias al uso. Incluso Villena, que se destaca como entusiasta reivindicador de la figura de Hoyos, encuentra dificultades para alabar sus relatos.

185 Juan Gil-Albert, 1995, *op. cit.*, p. 74.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elena Delgado[186] ha discutido con lucidez las causas de esta marginación que, por otra parte, afecta a escritores del periodo que se concentraban en géneros populares. Pero quizá no sea esta la única razón. Hoyos provoca una incomodidad y un rechazo que otros escritores de inferior calidad no provocan. Así, Andrés Trapiello[187], en un, por lo demás, excelente ensayo que tiene el mérito de recuperar voces perdidas de la literatura de la época, descalifica su obra (por «cursi», una opinión como mínimo sesgada), dejando caer de paso comentarios homofóbicos: «No es infrecuente tampoco verle recurrir a hacer diminutivos de los aumentativos... aunque es posible que la costumbre proviniese de ternuras suyas que le llamara al novio». Junto a insinuaciones de dudoso gusto, muestras clarividentes de una homofobia utilizada para establecer una amistosa complicidad con el lector (al que Trapiello debe de presumir siempre heterosexual), la opinión sobre su arte se relaciona con su degeneración[188].

Es posible ver en esta opinión de 1995 ecos de la combinación entre homofobia y ataque personal que hemos visto en la crítica antimodernista. Por lo demás, el esfuerzo de recuperación es manifiesto en diversos textos. Luis Antonio de Villena ha escrito sobre Hoyos en diversas ocasiones[189]. Sus reflexiones en un artículo de 1991[190] sitúan a Hoyos perfectamente en un contexto histórico y literario y constituyen la evaluación más extensa de la obra con referencia a la homosexualidad. Pere Gimferrer eligió a Hoyos como uno de *Los raros* de la literatura española en una famosa serie de viñetas sobre escritores interesantes que no han alcanzado estatus canónico, pero también cuestiona su calidad literaria.

Lo cierto es que, como pocos críticos han destacado, Hoyos puede ser muy bueno en un subgénero, el cuento de horror macabro, que apenas había sido cultivado en nuestro país. Sus historias dan muestra de una ansiedad vivamente sentida y es un maravilloso retratista de cierto tipo de ambientes inquietantes. Pocas veces en la literatura española encontramos el poder de sugestión sobre los peligros de la noche que vemos en relatos como *La ciudad del amor*, *Hermafrodita* o *Los cómplices*. En general parece que su adscripción al decadentismo y su «anormalidad» manifiesta lo han situado al margen de los autores conocidos.

En cualquier caso, lo innegable es que fue un escritor muy popular: buena o no, su literatura merece atención porque de alguna manera conectó con un importante sector del público en la España de los primeros años veinte. El sensacionalismo de buena parte de sus escritos es probablemente la principal causa de su éxito, pero en un momento de eclosión de narrativas populares de cariz similar (incluyendo la narrativa erótica), esto no explicaría de por sí la

186 Elena Delgado, «Arte y abismo», texto no publicado cedido gentilmente por la autora.
187 Andrés Trapiello, *Los nietos del Cid*, p. 364.
188 No es necesario reiterar las consideraciones de Elena Delgado sobre el proceso de canonización para defender el interés de la obra del marqués de Vinent. Tras comentar la actitud homófoba de Trapiello, Delgado pasa a dar ejemplos del lenguaje que utiliza para alabar a escritores que le parecen de más enjundia, y lo encuentra lleno de enunciados que utilizan una retórica masculinista. ¿Utiliza Trapiello el machismo para ensalzar a ciertos escritores o simplemente la imagen viril tiene en su mente un carácter esencialmente positivo?
189 Resulta significativo el retrato semificcional que hace del marqués en su interesante novela *Divino*, donde es amigo personal del protagonista, Max Molinet, y aparece como asiduo visitante de cafés y clubes.
190 *La vejez de Heliogábalo*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fama como escritor del marqués. En realidad, habrá que hablar también del impacto de su figura: Hoyos y Benavente son los primeros «homosexuales» españoles sometidos a la mirada del público, pero la homosexualidad de Benavente podía ser ignorada por comentaristas contemporáneos. La de Hoyos era insoslayable. Y en esta visibilidad radica parte de su atractivo. La fama del marqués le convertía en un escritor fascinante que podía conducir al lector a recovecos ignorados de la realidad.

Como homosexual, nos encontramos ante una figura de gran interés, que gana en complejidad y simpatía cuando uno empieza a adentrarse en la ingente masa de sus escritos. Queda constatado el paralelismo con Oscar Wilde, quizá buscado pero también inevitable: resultado de los discursos sobre homosexualidad en la época. Nótese que la diferencia del estatus legal del homosexual entre el Reino Unido en 1895 y España hasta 1928 era que, a pesar de que dicho exhibicionismo se consideraba risible o de mal gusto, no era punible por la ley. De hecho, su comportamiento en público sugiere un aristocrático desdén por el qué dirán. No puede entenderse la homosexualidad de Hoyos si no se tiene en cuenta esto. Conciencia de clase e individualidad son aspectos inevitables. Las clases altas no sentían la necesidad de justificarse con la moral convencional. Al menos siempre que se evitase el escándalo. Quizá en esto puede considerarse al margen de la nueva caracterización del perverso. En cierto modo, la experiencia de Hoyos reproduce hábitos del deseo de las clases altas antes de la llegada de la medicalización. En efecto, Hoyos pertenece más a la estirpe de Gesualdo de Felices, el barón de Maldà o el ficticio barón de Lavos que al mundo de Retana. Lo que resultaría incongruente es que, en este momento, las actitudes típicas de su clase social quedaban cuestionadas. Al aristócrata no se le permitían excentricidades en una época democrática. Pero además las excentricidades se habían materializado en la categoría de «homosexualidad».

Un marqués en Sodoma

La idea de aventurarse en los bajos fondos es, como queda apuntado, quizá la constante más significativa de sus relatos. Numerosos relatos nos hablan de aristócratas que se sumergen a escondidas en un mundo nocturno en pos de su deseo. Aparece aquí una de las manifestaciones recurrentes del dandismo homosexual, que encontramos en otras figuras europeas como Ronald Firbank y que se opone a otros modelos homófilos socialistas preconizados por figuras como Edward Carpenter: la diferencia de clase entre los amantes estimula el deseo, lo canaliza y le proporciona una coartada económica por ambas partes. El joven proletario podía alegar que estaba en ello por dinero y el adulto adinerado presentaba la relación como algo meramente sexual mediado por una transacción económica. El deseo se hace objetivo y la transgresión se integra en formas capitalistas.

Por supuesto, este mundo nocturno es tan peligroso en la ficción como sin duda lo fue en las incursiones reales del marqués. Diversas tramas de Hoyos manifiestan una paranoia sobre la peligrosidad del hampa. No sabemos hasta qué punto se trata, simplemente, de reproducir motivos argumentales del decadentismo o, además, era un asunto que le producía un terror personal. En cualquier caso, dio lugar a relatos que reflejan un terror vívido al contacto con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el caos. Una de las tramas arquetípicas de Hoyos es la del encuentro con lo otro, que en ocasiones conduce a la locura o la muerte. Lo otro se simboliza en términos de los márgenes de la sociedad. El terror que produce es necesario para la consecución de un deseo (a menudo frustrada), un objetivo que las narrativas frustran con frecuencia.

Una de las más representativas en este sentido es *La noche de Walpurgis*, relato en el que unos burgueses, vestidos de carnaval, se adentran en el mundo de la canalla; lúdicamente, acompañados por toreros que pudo pintar Gutiérrez Solana y prostitutas fellinianas en su carnalidad, se dirigen a un reservado en un siniestro tugurio; allí la aparente frivolidad inconsciente de uno de ellos provocará los instintos brutales de uno de los toreros y ello iniciará una horrible orgía de sangre. En esta historia observamos los rasgos sobresalientes de este motivo en Hoyos: los personajes aparecen disfrazados (el carnaval es un motivo recurrente tanto en el decadentismo como en las narrativas sobre los homosexuales, como señala Krauel[191]); aparece cierta inconsciencia del peligro, que resultará infausta para los personajes; la presencia de toreros se convierte en un lugar común, así como las referencias a la brutalidad del macho; finalmente encontramos una transformación que no tiene motivos claros en la trama del deseo y de la curiosidad en violencia brutal.

La amenaza de la noche puede observarse en numerosas historias. Una de ellas, titulada *La ciudad del amor*, resulta especialmente interesante: un personaje hastiado de la vida, tras una reunión con otros hastiados aristócratas, se desvía al regresar a casa hacia los arrabales; en las márgenes de la ciudad, encuentra un descampado donde se hacinan los desharrapados en horrible promiscuidad; les provoca echándoles monedas, lo cual convierte a los dormidos individuos en una horda peligrosa que será capaz de descuartizar al prójimo por una moneda; el protagonista huye aterrorizado, tras echarles su anillo; cuando regresa al lugar de los hechos lo encuentra rodeado de carne sanguinolenta y un gusano que la devora.

A pesar de que Hoyos evita una representación clara de la homosexualidad (que en aquel momento era sobre todo un estereotipo médico), cabe notar que ciertos elementos sugieren que la orientación del protagonista podría ser perversa. Esto se implica a menudo a partir de un decidido homoerotismo, que encontramos, por ejemplo, en *Neroniana*, relato perteneciente al libro con el extraordinario título de *Aromas de nardo indiano que mata y de ovonia que enloquece* (1926).

En realidad, estas incursiones en los bajos fondos son, tomando como base la propia experiencia de Hoyos, auténticas metonimias de la homosexualidad y sus peligros. A pesar de la heterosexualidad (o bisexualidad) de los personajes, las experiencias que motivaron estas tramas eran homosexuales. Un relato significativo en este sentido es el mencionado *La última encarnación del hermafrodita*, que da un giro paródico a la trama, al presentar a un aristócrata anunciando una historia escalofriante que termina de la manera más grotesca.

La narrativa de Hoyos abunda en referencias literarias, que desde el título contribuyen a contextualizar la pieza. La colección de relatos *Las ciudades*

191 Ricardo Krauel, 2001, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

malditas está llena de precisas referencias a Sodoma y Gomorra. Estas referencias contribuyen a situar la «anomalía sexual» en un contexto literario, no médico, como sucede en la historia «Hermafrodita», de *El pecado y la noche.* Aquí, una madura mujer puritana de rasgos masculinos abandona una reunión de sociedad en la que un engolado intelectual ha estado hablando del tema, para ella repugnante, de los hermafroditas míticos; se aventura en la oscuridad de la noche, donde es confundida con un travesti y atacada por una horda de noctámbulos; en medio del linchamiento se defiende alegando que ella también es hermafrodita. Se trata de un relato de cierta penetración psicológica: en la primera parte conocemos la ansiedad del personaje, pero la creemos debida solo al puritanismo; con su exclamación final percibimos que lo que en realidad le molestaba de aquel tema era sentir que podía estar refiriéndose a ella. De nuevo, el discurso se propone como *creador* de la experiencia, no su reflejo.

Ironía y guiño camp: *El martirio de san Sebastián*

La imaginería decadentista se utiliza conscientemente para dar un giro irónico a las historias. Quizá uno de los ejemplos en que esto sucede de manera más clara sea la novela titulada *El martirio de san Sebastián*, con un rico tejido intertextual que remite de manera consistente a tradiciones homófilas que se daban en diversas culturas europeas. No es uno de los relatos más conocidos de Hoyos, pero precisamente por eso supone una sorpresa al contrastarlo con la imagen atormentada que suele darse del autor. En él encontraremos una combinación entre estereotipo y lectura individual que dará lugar a la distancia irónica frente a sus modelos. Los elementos de la historia se entretejen sutilmente y, a pesar de que la homosexualidad nunca parece ser el «tema», las insinuaciones, referencias, citas y lecturas llegan a tener gran consistencia. Es un extraño relato en el que los mecanismos de distanciamiento y el juego con el cliché son tan insistentes que nos acercamos al camp.

El relato se inicia con la descripción de un ambiente y personajes tan caros a Hoyos. Se trata de un prostíbulo barcelonés en las insondables profundidades del barrio chino. Lo habitan unas prostitutas que parecen haber escapado de una película de Arturo Ripstein: muchas de ellas son viejas, casi ninguna es atractiva, todas ellas caen en el cliché más sobado. *Lucerito* fue en sus tiempos jóvenes cupletista sin voz; la Piporrona, de rebosantes carnes, y Mari-Cruz «eran las representantes del rebaño femenino que rueda por la alegría triste de los burdeles y muere en un hospital. Muy bestias, muy estúpidas, sin noción de nada», ambas son viejas; la Pasionaria, andaluza y cantante de coplas y, por último, Cristiana, «un lirio blanco caído en el fango», cuyo nombre simbólico anuncia la idea de sufrimiento. Es la más joven y la más frágil.

Cliché, sin duda, pero consciente: ya en estas descripciones percibimos un contraste entre la sórdida realidad y un lenguaje recargado, lleno de referencias literarias elevadas. Nótese cómo Hoyos prefiere hablar de «hetairas» al referirse a las tiradas rameras. Esto contribuye a poner el texto en un marco textual más literario del que sería de esperar y, de paso, socavar la vehemencia que conlleva el tremendismo.

Otro habitante del prostíbulo es Silverio, chico para todo en la mancebía. En la primera aparición del personaje, junto al uso del mismo lenguaje enjoyado

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

para hablar de realidades rastreras, encontramos un sorprendente (por lo inusual y por lo incongruente) homoerotismo. Si las mujeres de placer se nos ofrecen a la mirada como físicamente repugnantes, el muchacho aparece como alguien deseable:

> Frágil, de una ambigüedad de efebo griego o de egipcio Ganímedes; el rostro barbilampiño, la boca como un irónico trozo de coral; los ojos, dos triangulares esmeraldas; la frente estrecha, bajo la avalancha de cabellos negros; Silverio hubiese sido en remotos tiempos, copero de los dioses o favorito de los emperadores, o paje de las reinas (...). Tenía gestos menudos, pueriles y ondulantes a un tiempo, voz suave y cantarina, y en toda su persona un hermafroditismo a la vez literario y canalla. Era un chiquillo extraño, herido de ese peregrino mal de ideal que en unos es literatura y en otros es prostitución. Soñaba con fastuosidades bíblicas, con grandezas babilónicas (vistas al través de los libros a real la entrega) y con vicios bizantinos, y para él los percales del prostíbulo eran las magnificencias de Nabucodonosor, y las porquerías burdelescas los necrofílicos vicios de Salomé, la hija de Herodías.[192]

Nótese que Silverio no es el tipo de joven bruto que Hoyos gusta describir. El autor quiere ir más allá del realismo y presentar la figura, cómica en su incongruencia, de un relamido niño mariquita en el contexto menos adecuado. Además en este fragmento se sugiere otra idea motivada por referencias literarias: Silverio es una versión de Don Quijote o de Madame Bovary, enajenado, alejado por su imaginación del entorno real. Pero si a éste los libros de caballería lo convirtieron en la parodia de un caballero, al mancebo de Hoyos la lectura de excesiva literatura decadente lo ha convertido en un narciso indolente y afeminado. La referencia a Salomé es de gran importancia: a Silverio le gusta bailar a solas, ante el espejo, motivo que desencadenará el sangriento final de la historia. Su ensimismamiento queda ilustrado en el siguiente fragmento, que, como sucedía en la novela helenizante de amores ideales, muestra al personaje obsesionado por su propia belleza:

> Como un Narciso de prostíbulo callejero, Silverio se admiraba en su trozo de espejo. (...) Sonreíase a sí mismo con la sonrisa equívoca de un hermafroditismo inquietante, cuando abriose la puerta y llenó la mísera habitación con su prestancia la noble pompa vestida de peluche y raso de ama Rosario. Sin cumplidos encarose con él autoritaria:
>
> —¡Mocoso! ¡Presumido! ¡Don Mírame y no me toques! ¡Mas valía que estuvieses barriendo abajo que mirándote esas greñas que te voy a cortar el día menos pensado!
>
> Y a un gesto de defensa instintivo del chiquillo que, como los bambinos, se cubría el rostro con la mano:
>
> —Bueno; deja eso ahora y ven. La Cristiana se está muriendo y quiere verte.

192 Antonio de Hoyos y Vinent, *El martirio de san Sebastián*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1917, p. 14.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Y no muy segura, añadió:
—¡A ver si te vas a portar como un hombre![193]

La interrupción de la furcia añade nuevas sospechas sobre lo que se esconde tras el efébico Silverio. Sin embargo, en el personaje hay algo más que narcisismo y tendencia inevitable a la pose. Como el niño del relato *Neroniana*, Silverio es cruel y, consciente de su belleza, la utiliza contra quienes se enamoran de él. Es lo que hará la incauta Cristiana. Silverio le deja ver su desprecio continuamente, humillándola cada vez que tiene ocasión. Ignorando la perversidad del muchacho, ella se dejará arrastrar por la pasión cuando este se excita al espiar una escena de sexo grotesco en la habitación vecina. El fruto de la coyunda será un bebé monstruoso que morirá al poco tiempo. De nuevo, la acumulación de clichés degeneracionistas propios del naturalismo tienen un tratamiento sutilmente irónico.

¿Es Silverio «un homosexual»? No exactamente. Aunque la descripción como afeminado o hermafrodita sugieran una identificación con el estereotipo, lo cierto es que, de nuevo, hay en ella un elemento lúdico. Dejando de lado el narcisismo, no se habla de «orientación». En realidad, la homosexualidad está difuminada, sugerida pero no del todo construida. Se insinúa, para que el lector pueda dar sentido a la trama suponiéndola, pero no acaba de cristalizar, con el fin de evitar la categoría rígida. Silverio pertenece más al mundo indolente y ambiguo de Huysmans que al de las escandalosas «docas» de Retana. Es algo que podemos aplicar a otros muchos relatos de Hoyos. Lo que sí encontramos en estas descripciones es voluntad de perversión: sus lecturas de un decadentismo trasnochado le han llevado a sentir el sexo sólo a partir del vouyerismo.

Hasta aquí, no es fácil justificar el título del relato. San Sebastián es, por supuesto, uno de los tópicos de la tradición homoerótica, especialmente en las artes visuales. Sebastián era soldado del emperador Diocleciano y se hizo cristiano contra todo decreto oficial. Ello le condujo a una sentencia de muerte que ejecutaron sus propios compañeros. Como ha precisado Xosé M. Buxán[194], la tradición iconográfica de esta figura es amplia y a menudo tiene un contenido homoerótico explícito. El tema de san Sebastián (un joven atleta atado a un árbol o una columna, asediado por flechas) constituía una auténtica fantasía vouyerista y una ocasión para celebrar la musculatura en tensión de un cuerpo joven. Así lo hicieron Caravaggio, Bazzi «il Sodoma» y otros. Evidentemente no es el tema más apropiado para el contexto que ha construido Hoyos, y ya podemos aventurar que la aparición de la leyenda de san Sebastián apuntalará la ironía que hemos señalado al hablar de la descripción del ambiente y los personajes.

El mártir será, por supuesto, Silverio. Pero si la figura de la tradición hagiográfica se presenta como un modelo de virtudes, Silverio es un dechado de vicios. La única virtud canónica que comparten parcialmente sería la casti-

193 Ibíd., p. 57.
194 «Verdes campos de lujuria. Las representaciones de san Juan Bautista y san Sebastián mártir en el paisaje» en Xosé M. Buxán (comp.), *Conciencia de un singular deseo*, Barcelona, Laertes, 1997.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dad, aunque por razones divergentes. Sebastián se aparta de los placeres del sexo guiado por su nueva fe, Silverio por capricho y crueldad. La muerte de nuestro protagonista constituirá en consecuencia una parodia de la versión cristiana del hermoso efebo casto, una burla, en definitiva, de uno de los discursos hegemónicos en la descalificación del goce sexual, el de la Iglesia católica.

En la última escena, los elementos cuidadosamente preparados cristalizan para presentar un reflejo distorsionado de la leyenda de san Sebastián. Se inicia con la llegada de unos toreros y empresarios de juerga tras una corrida. Son figuras que representan la realeza. Entre ellos está Claverito, del que Hoyos nos da una descripción que se corresponde mucho mejor con otras de hermosos brutos en sus textos:

> El Claverito, el torero de moda, el inventor de las claveras, el diestro elegante, que tomaba delante de los toros las posturas clásicas de un ídolo bárbaro, lleno de un secreto íntimo de belleza estatuaria, el ídolo de las multitudes, el que venía a continuar la leyenda de Pepe-Hillo, de Cúchares, el que una tarde, bañado en sangre, supo alzarse de la arena para dar a su enemigo la mejor estocada del siglo. Era Claverito un magnífico ejemplar del bruto heroico, que, envuelto en oro y púrpura, se juega la vida en una lucha bestial con las fieras. No muy alto, pero arrogante y bien plantado; ancho de hombros, corto de cuello, el rostro muy moreno, rasgado por el relámpago de una dentadura de salvaje e iluminado por los negros fulgores de las pupilas de carbunclo; el pelo, negro, fuerte y rizado, era el tipo del Apolo canalla que arrebata a las mujeres de rompe y rasga, la bestia fuerte y bravía hecha para el amor.[195]

Silverio cederá ante la insistencia del torero para verle bailar[196], pero esto generará una reacción violenta por parte de sus acompañantes. No resulta excesivo denominar esta reacción homofóbica. Dará lugar al desenlace, en el que por fin se acumulan las referencias a la leyenda de san Sebastián, que adornan la inútil muerte, sin elementos elevados, del ridículo efebo. La escena está perfectamente construida desde el momento en que, como la bíblica Salomé, Silverio dedica su baile al torero Claverito, el cual suponemos uno de sus ídolos. De nuevo el lenguaje juega con la distancia entre la elegancia esnob del muchacho y su falta de sustancia:

> Súbitamente Silverio, el Bonito, rompió a bailar. Danzaba con un ritmo extraño en que se adaptaban raramente a los compases del tango los pasos de una gimnasia estrafalaria. Unas veces tenían sus movimientos la nobleza hierática de las figuras de los vasos egipcios; otras la hermética esotérica de los dioses indios; a veces la gracia frágil y banal de los efebos de los frisos griegos, y otras descomponíanse en contorsiones absurdas evocadoras de monstruosas obscenidades. (...) Eran sombras borrosas de evocación; era Mirsias danzando

195 Hoyos, 1917, p. 88.
196 El protagonista del oratorio *Le martyre de saint Sebastien*, de Claude Debussy, baila sobre ascuas ardientes, algo que puede haber servido de inspiración a Hoyos. Una escena muy similar se encuentra en *El lugar sin límites*, de José Donoso.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en el bosque sagrado en la gloria de la mañana Helena; era Narciso que oscilaba frente a la clara fuente; era Heliogábalo entrando en Roma ante la piedra fálica que evoca el sol; era el bárbaro descoyuntamiento de las hembras de pecado y abominación que en los tablados canallas de los viejos cafés de cante hacían mercado de sus encantos a la sombra trágica de las navajas de sus chulos.[197]

Sin embargo, en lugar de magia y fascinación, el baile empieza a generar un estado de incomodidad que acaba en una explosión de improperios por parte del apoderado don Crisanto:

Súbitamente, sin saber por qué, don Crisanto sintiose poseído de feroz indignación:

«¡Maldito seas tú y todos los de tu roía casta!»

Es un momento singular que sugiere más de lo que dice, pero en el que vemos una penetrante caracterización de la paranoia homosexual. El baile ha estimulado en don Crisanto la fuerza del deseo homoerótico. Este deseo ha puesto en marcha los resortes de la injuria homofóbica. Que los insultos son homofóbicos se confirma en varias ocasiones cuando se llama a Silverio «perro», uno de los insultos dedicados a los homosexuales. A partir del momento en que, en su frenético baile, el efebo roza a don Crisanto, la injuria se convierte en violencia brutal narrada cual número circense. Es el momento en que se utiliza la palabra «martirio» presente en el título:

Silverio, ágil, graciosísimo, brincaba y huía rápido como un gato perseguido, y la cosa no tenía trazas de acabar ahí, cuando la Piporrona, llena de malévola voluntad, le echó la zancadilla, y el chiquillo rodó por tierra, dando lugar a la llegada de su perseguidor, que, jadeante, apoplético, el rostro amoratado y los ojos sanguinolentos, fuera de las órbitas, cayó sobre él y comenzó a zurrarle bárbaramente, mientras babeaba sordas imprecaciones y tremendas amenazas. Pero Silverio no se dejaba martirizar así como así: como una fierecilla se defendía bravamente; avieso, malintencionado, luchaba con pies y manos, empleaba las uñas y los dientes y trataba de morder a su enemigo, que, más pesado que él, le agobiaba con su masa, amenazando ahogarle.

Al fin consiguió clavarle los dientes en el cuello. Don Crisanto lanzó un alarido de dolor y pidió socorro. Los otros acudieron en su auxilio, pero la mayoría tenían el vino malo. El Niño del Ole y Chantorrón hacíanse aún más brutales; los otros hombres sentían no sé qué dormidos instintos de crueldad, que removían el fondo de sus almas vulgares, y las mujeres, por su parte, dejaban en el propicio calor de la borrachera florecer todos sus malos instintos de hembras mercenarias, víctimas siempre, que, al fin, encuentran una víctima ellas; una súbita ola de sadismo les arrastró, y mientras unos le pellizcaban y otros descargaban golpes sobre sus espaldas, ellas le pinchaban con sus alfileres.[198]

197 Hoyos, 1917, p. 97.
198 Ibid., p. 101.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La escena del martirio en sí se rodea de imaginería clásica: cortinajes rojos, columnas, que refuerzan el sentido paródico. El resultado es una sangrienta combinación entre brutal violencia y comedia desaforada:

> Y dicho y hecho. El Niño del Ole se precipitó hacia una cortina y arrancó los gruesos cordones de seda roja. Luego, entre todos, arrastraron al efebo hacia una de las columnas de mármol que sostenían los jarrones en las esquinas y le ataron fuertemente a ella. Silverio se debatía desesperadamente; pero todo era inútil, y, tras titánicos esfuerzos, quedó preso allí, mientras los demás volvían a sentarse, jadeantes, en torno de la mesa, y reanudaban las libaciones. La víctima no se resignaba, y sin dejar de retorcerse desesperadamente tratando de romper sus ligaduras, aullaba de dolor, pedía socorro, imploraba, amenazaba...[199]

Así, Hoyos pone en solfa no sólo la lectura mal digerida del decadentismo en términos de crueldad infantil sino, mucho más sutilmente, la homofobia que no llega a expresarse pero que constituye la única motivación de los actos. Hay poco encomiable en Silverio, que se ha ganado la antipatía del lector a lo largo del relato. Pero su muerte obra de manos ebrias y groseras no es ejemplo de nada, carece de elevación, carece de justificación.

En Hoyos encontramos al primer autor español moderno cuya mirada puede definirse como manifiestamente homoerótica. Sus descripciones son sensibles al cuerpo atlético, a la piel suave de los muchachos en la más pura tradición efébica. Pero sus propias aficiones se dejan ver en un deseo que se dirige hacia jóvenes mucho más viriles, capaces de violencia. En términos de retórica encontramos una mezcla de deseo y prevención que tiene mucho en común con el tratamiento que Tennessee Williams hace de Stanley Kowalski en *Un tranvía llamado deseo*. Será en esta relación entre enunciación y personaje donde encontraremos una de las principales marcas de una escritura homoerótica.

4. PRIMERAS PLUMAS: LOS INICIOS DE LA TRADICIÓN CAMP

Los heteros siempre nos han preferido con plumas. Una vez se sale del ámbito estricto de la ciencia (y a veces sin salir, como veíamos en los estudios de Bernaldo de Quirós y Llanas), existe una marcada tendencia a representar a los homosexuales como amanerados, chirriantes y triviales. La descripción del homosexual, como ilustra el siguiente fragmento de Carmen de Burgos, opta por una concepción estereotípica del afeminamiento:

> Entre los artistas se mezclaban muchos jovencitos, dulces, femíneos, soñadores, con los cabellos ensortijados, pintadas ojeras, perfumados y con el cutis lleno de polvos de arroz y de *coldcream* virginal a la glicerina, que tenían siempre una sonrisa complaciente y una mirada humilde para las más absurdas teorías de los jóvenes genios. Todos llevaban un nombre de guerra. Uno,

199 Ibid., p. 104.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bello, de labios carnosos, ojos grandes, modales deliciosos y ondulantes formas, respondía al nombre de la *Manon*. Otro, cronista célebre, de gran talento, rostro moreno y aspecto que hubiese sido viril sin la dulzura de una boca de armonioso movimiento femenino, oíase llamar *La Reina de Chipre*. Un joven de ensortijados rizos, respondía al poético nombre de *Hada de invierno*; otro, alto, acanutado, con nariz de quilla, contestaba al apelativo de *Merluza*. Todos los demás estaban también bautizados: la *Pelos*, la *Niapa*, hasta el dueño de la casa respondía en aquel mundo al nombre de la *Juanona*.[200]

En su espectacularidad, la pluma constituye uno de los puntales del discurso de injuria homófoba. Por supuesto, podría aventurarse que se trata de una mera proyección homofóbica que sigue el modelo de inversión. Pero a pesar de que esto no sería extraño en Carmen de Burgos, también se trata de una escritora que apuesta por la verdad documental. Y en este caso es probable que la descripción sea bastante fiel. Después de todo, se trata de un modelo de expresión que veremos confirmado en algunos relatos de Álvaro Retana y en numerosas ilustraciones de la época, sobre todo de Pepito Zamora. Los homosexuales de clase alta adquieren así un look que les hace perfectamente distinguibles[201]. Antes de 1928, la exhibición de este aspecto no podía traerles consecuencias serias (una vez acostumbrados a los rumores y a alguna salida de tono) y de ahí que la creciente visibilidad pareciera un problema a tantos intelectuales serios.

Es un modelo en el que se conjugan las ideas sobre la homosexualidad como inversión y una fuerte tradición misógina que asocia rasgos como la histeria y la superficialidad a las mujeres. El discurso camp gay utiliza dicho estereotipo como punto de partida para elaborar toda una tradición cultural. La cultura camp será la vertiente cultural del modelo de expresión (gestos, apariencia, lenguaje) que denominamos «la pluma».

En España, una lista provisional de la «cultura de la pluma», presuntamente preferida por la mirada homosexual incluiría manifestaciones como las siguientes, casi todas ellas relacionadas con el mundo del espectáculo: el cuplé, los shows de transformistas (de Egmont de Bries a Paco España), la copla y las folclóricas, la revista y en particular Celia Gámez, *El público* de Federico García Lorca, las películas «de mujeres» en general (de George Cukor a François Ozon), la adoración (con un toque de ambigüedad: entre la vehemencia y la ironía) por grandes estrellas de la pantalla, la ópera y sus divas, el pop inocuo y chillón de los sesenta, los espectáculos de Saritísima o el cine del Hollywood clásico, especialmente las películas musicales.

Al hablar de la historia de la homosexualidad desde una perspectiva contemporánea, nada nos parece más natural, a priori, que esta relación entre la cultura camp y lo gay. De hecho, lo camp es prácticamente signo de homosexualidad, tanto desde el heterosexismo como para los propios homosexuales, que reconocen en el uso de unos códigos una mirada amiga.

200 Burgos, 1989, p. 226

201 Véase el artículo de Carlos Reyero «Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936)», *La Balsa de la Medusa*, 41-42, 1997 (pp. 61-89). Se trata de un repaso a la iconografía del homosexual en diversas publicaciones de carácter popular en las primeras décadas del siglo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero, en realidad, la caracterización de lo camp es mucho más compleja y siempre ha de incluir un elemento de ambigüedad e incertidumbre. Muchos gays de nueva hornada (en España una tradición fuerte que se manifestó a este respecto ya en la edad de oro del movimiento gay) rechazarían con desdén estos contenidos como «cosas de carrozas». Peor aún, la lista anterior podría herir la sensibilidad de los lectores heterosexuales: Sara Montiel fue, para el macho hispánico de los cincuenta, una encarnación del sexo imposible que nada tenía que ver con la ironía; las películas «de mujeres» son, como su nombre indica, para mujeres, y no se hacen pensando en una mirada gay; los shows de transformistas son, para el espectador hetero tradicional, una confirmación de lo ridículo del homosexual (razón por la cual la cultura homófila los margina); la revista es un tipo de divertimento conservador al que se puede llevar a la esposa y el Hollywood clásico existe para la apreciación de cinéfilos que, como en las viejas películas «progres» de Garci o Trueba, impresionan a sus novias con un torrente de conocimientos irrelevantes sin que éstas tengan por qué sospechar. Y, sobre todo, la ópera no es gay: es gran arte y el gran arte, como sabemos, no tiene sexo; el presunto ambiente gay del Liceo en Barcelona es sólo una fantasía y si alguna vez se ha atisbado un homosexual o dos de más ha sido por pura casualidad.

Esta disparidad de perspectivas se produce porque, en realidad, no es correcto atribuir la etiqueta de camp a unos contenidos específicos; lo camp ha de ser apropiado y delimitado a través de la mirada. De hecho, lo camp nace precisamente a partir de este *acto* de apropiación.

Esto sugiere que la única razón sustancial para relacionar dichos contenidos con la homosexualidad es de carácter práctico: por motivos muy diversos, figuras de la cultura popular y de la alta cultura han sido apropiados por una mirada homosexual de manera recurrente. Y esta asociación, fundamento de la mirada camp, y no siempre explicable, no tiene nada de ilegítimo.

Así, la relación entre cultura camp y homosexualidad existe, pero no se articula de manera absoluta e invariable; no es, precisando, una relación «esencial». El estudio de tal relación planteará cuestiones de apropiación de contenidos culturales y hará visible el papel de los propios homosexuales por dar su propio giro a esos materiales, situándolos así en la posición de enunciadores (es decir, no de «objetos» de la enunciación). Por otra parte, al hablar de los inicios de una cultura homosexual en España, hemos eludido en gran medida hablar de esta caracterización de la homosexualidad. En efecto, entre los rasgos recurrentes del estereotipo homosexual decimonónico están la melancolía profunda, el carácter torturado, la obsesión sexual, el secretismo e incluso la locura. Nada que ver con la visión camp de la homosexualidad, que, como muestran algunos textos e imágenes, era quizá la más extendida.

En esta sección describiremos toda una tradición paralela de expresión de la homosexualidad, que en ocasiones cruza las líneas de evolución descritas pero que mantiene una relación bien distinta con las delimitaciones científicas y tiene, como queda ilustrado, ámbitos de expresión totalmente diferentes. La pluma y la cultura camp son aspectos, coincidentes en muchos casos, del segundo modelo de expresión y representación homosexual que este trabajo recoge. No significa esto que su aparición sea cronológicamente posterior al primer modelo estudiado. Es cierto que sus orígenes son difusos, pero encon-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tramos aproximaciones camp a la homosexualidad al menos desde el siglo XVIII[202]. A pesar de esta larga tradición, la pluma se identifica invariablemente con la homosexualidad a principios de siglo, momento en que se produce una proliferación de este tipo de discurso.

Nótese que de las tres tradiciones homosexuales que analizamos en este trabajo, los contenidos de la visión camp tienen orígenes en la cultura española, mientras que las otras dos líneas de evolución toman referencias e iconos sobre todo de Francia, Gran Bretaña, Alemania o los Estados Unidos. Los malditistas buscaban su inspiración en Wilde o Lautreamont, y más adelante en Genet o Pasolini; los activistas homófilos tienen como iconos al doctor Hirschfield, el *Corydon* de Gide y otros autores contemporáneos. El homosexual que reivindica la pluma cuenta para su inspiración con Miguel de Molina, Juanita Reina, Sara Montiel y las películas tempranas de Pedro Almodóvar. No conocemos ejemplos claros de homosexuales malditistas u homófilos antes del siglo XX, pero la pluma se ha asociado a los homosexuales desde siempre[203].

En esta sección proponemos una caracterización de lo que a lo largo de este trabajo llamaremos «camp homosexual», estudiando los contextos en que se produce la fusión entre camp y homosexualidad. Nos referiremos especialmente a manifestaciones culturales y textuales de la pluma en los años veinte. En la segunda parte estudiaremos la expresión de la mirada camp en la obra de Álvaro de Retana, y de qué manera la mirada camp se asocia a los inicios de una cultura homosexual en España.

4.1 CAMP: LA CULTURA DEL GUIÑO

Contextos de lo camp

Pero la contextualización de lo camp en nuestra cultura nos obliga a una digresión teórica que nos ayude a precisar un poco más este término, escurridizo como pocos al hablar de cultura gay y bastante mal entendido en nuestro país. El concepto de «camp gay», que la crítica anglosajona utiliza con cierta soltura, es de difícil importación, y requiere aquí complicadas explicaciones[204]. Se trata de un término difícil, precisamente porque no se refiere a contenidos concretos, sino al modo irónico en que se utilizan estos contenidos. Y las palabras tienden a preferir conceptos sobre procesos.

La crítica ha descrito la actitud camp centrándose en lo que cada uno considera sus aspectos sobresalientes. Para Moe Meyer[205], lo camp siempre es parte de la cultura gay y siempre tiene una potencialidad política. Otros autores, como Esther Newton[206] o Judith Butler[207], lo han relacionado sobre todo con el estilo paródico de las drag queens. Por último, el crítico británico Richard Dyer[208]

202 Moe Meyer (comp.), *The Politics and Poetics of Camp*, Nueva York, Routledge, 1994.
203 Aunque sin duda la llegada del discurso médico-criminológico le da un sentido totalmente nuevo, más amenazador, menos asimilable.
204 La traducción que dan los principales diccionarios bilingües no ayuda demasiado: significa, se nos dice, «amanerado» o «afeminado». En parte, esto se debe a las propias inestabilidades que caracterizan su definición en inglés.
205 Moe Meyer (comp.), 1994, *op. cit.*
206 Esther Newton, *Mother Camp*, Chicago, University of Chicago Press, 1979.
207 Judith Butler, *Gender Trouble*, Londres, Routledge, 1991.
208 Richard Dyer, «It's being so camp as keeps us going», en *Only Entertainment*, Londres, Routledge, 1995.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

habla de un camp que se asocia a ciertas lecturas de Hollywood en el que el efecto político es opcional, pero ha sido activado tradicionalmente por comunidades homosexuales, especialmente en tiempos de opresión. En cualquier caso, de todas estas propuestas se deduce que hay un camp que se asocia a posicionamientos homosexuales, cuyos contenidos proceden del arte popular y cuyo sentido surge del reciclaje de estas formas.

A falta de un término mejor, tomo del inglés la palabra «camp», que en castellano nunca se utiliza con comodidad, para hablar de manifestaciones culturales, alternándolo con el término «pluma» cuando hable de expresiones individuales puntuales[209]. Ni el travestismo ni la pluma dan cuenta, por sí solos, del potencial provocador de la cultura camp, a pesar de que este último existe bien delimitado en nuestro país. «Camp» es, en sus orígenes, un término negativo (una de las etimologías que se aventuran presenta la palabra como término de la jerga policial para etiquetar a cierto tipo de prostituto) que los homosexuales han convertido en positivo; en nuestro país, la pluma todavía suele utilizarse en un sentido negativo.

Pero el hecho de que apenas existan esfuerzos por utilizar el término para referirse a aspectos de nuestra propia tradición no quiere decir que carezca de sentido en nuestro país. El camp gay es consecuencia de la marginalidad del homosexual en un sistema cultural, del cuestionamiento de la estructura de roles sexuales y de la necesidad de adoptar una mirada oblicua frente a la vehemencia de las formas culturales hegemónicas. La retórica de lo camp funciona de manera idéntica en diversas tradiciones homosexuales occidentales, lo que cambia son los contenidos. En España, el concepto de «alta cultura» tiene menos peso; en consecuencia lo camp se desarrolla sobre todo en la vertiente popular y encontraremos una mayor facilidad para la expresión sexual. En el reciclaje de la cultura basura se mantiene una fuerte corriente de cachondeo frente a la autoridad (por ejemplo en las Fallas de Valencia), que reproduce el que se encuentra en el choque entre el homosexual y el machismo hispánico (por ejemplo en los shows de travestis).

En su formulación más inmediata y reconocible, la pluma camp es un estilo. Cualquiera que lea el siguiente fragmento de la novela del Caballero Audaz *Bestezuela de placer*, reconocerá en el modo de hablar del personaje ciertos rasgos que lo marcan como homosexual:

> —¡Por Dios, don Augusto; no me haga usted una picardía!... Mire usted que no tengo qué ponerme. Las camisas las necesito en seguida. Yo, por mi gusto, me lo haría todo. Pero es imposible. No sabe usted el trajín de aquella casa. No me dejan un momento en paz... Y ahora, al principio de temporada ¡Es un horror!... Gracias a que hoy he hecho un sacrificio y al pasar me he llegado... Porque estoy ¡se lo juro! sin nada que ponerme. No sé el tiempo que hace que no voy al sastre... y de camisas estoy fatal... Ya ve: con tanto andar con trapos de mujer, se le llega a olvidar a uno que es hombre...[210]

209 En muchos contextos, el uso en inglés como apelativo («he is really camp», o sea, «este tipo es muy camp») puede traducirse así sin demasiadas precauciones: «este tipo tiene mucha pluma». Sin embargo, las reflexiones teóricas sobre el camp gay añaden otro significado que implica una voluntad de provocación lúdica, que el término castellano todavía no ha adquirido del todo.
210 José María Carretero (El Caballero Audaz), *Bestezuela de placer*, en Litvak, 1993, p. 155.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nótese el habla entrecortada, cierto histerismo unido a generosas dosis de preciosismo. Estos rasgos tienen una fuerte tradición homófoba y llegan hasta el presente. Se utilizan en los chistes de mariquitas y constituyen la caracterización del personaje de Antón en *No desearás al vecino del quinto*.

Pero, más allá del mero estilo que ridiculiza al homosexual, en estas páginas defenderemos que la pluma, la mirada camp constituyen también herramientas subculturales. Si los escritores de principios de siglo utilizaban la pluma para convertir al homosexual en algo risible, hay evidencia, por ejemplo en la obra de Retana, de que la pluma era también algo que cultivaban los propios homosexuales, un estilo que afinaban, una gestualidad que construían a la perfección, no sin esfuerzo. Lo importante de la pluma, o del estilo camp, es que habla de homosexualidad sin llegar a hacerla explícita. Es así, también, una respuesta al estereotipo, no una simple reproducción del mismo. Así, la tradición de la pluma camp desde una perspectiva subcultural también será larga y llegará, en los ochenta, a las cuidadosas apropiaciones de estos rasgos por parte de Eduardo Mendicutti o Pedro Almodóvar. En sus manos, la pluma se sacude los aspectos más opresivos y se convierte en toda una manera de ver el mundo y de cuestionar las ortodoxias heterosexistas.

Lo que realmente caracteriza lo camp es, por consiguiente, una actitud, un proceso dinámico, no unos contenidos. Si, en términos concretos, puede verse como un discurso en el que se dan cita lo kitsch y la parodia, lo relevante es que la mirada gay funciona como anfitriona del encuentro: desde la mirada gay se activa la parodia, la mirada gay reconoce el exceso kitsch, la mirada gay elige a menudo centrarse en el cuestionamiento de los roles de género.

Camp y teatralización

La mirada camp empieza con la parodia de los roles de género en representaciones más o menos teatrales. Nótese que al hablar de parodia introducimos un elemento que va más allá de la mera «imitación». La imitación de mujeres por parte de hombres no se asociaba necesariamente con la homosexualidad. Largas tradiciones teatrales, como la isabelina o el teatro Noh, por ejemplo, excluían a las mujeres de los escenarios y un grupo de actores se especializaba en interpretar papeles femeninos. Lo que determina el carácter camp de una interpretación no es el travestismo en sí, sino hasta qué punto el travestismo podía representarse y percibirse en términos paródicos. No se trata simplemente de crear la *ilusión* de feminidad: el momento central en la interpretación camp tiene lugar cuando el intérprete se sale de su papel o ironiza frente al mismo, haciendo visible la distancia entre la imitación y la realidad.

En efecto, si el onnagata, como solía suceder, realizaba, a través de convenciones, una identificación con lo femenino, no podríamos estar hablando de camp, sino de mera imitación. Esto no excluye la posibilidad de un discurso de disidencia sexual en torno a hombres que se identifican con mujeres (como sucede en el relato de Mishima Yukio *Onnagata*), pero no es un discurso camp. La mirada camp es siempre irónica: la representación es consciente, lo representado se pone entre comillas. No es feminidad, sino «feminidad». El actor no se identifica con una mujer, sino que nos ofrece una parodia (a veces sutil) de los gestos y máscaras que convencionalmente se asocian a la condi-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ción femenina. Hay una doble mirada que rompe el ilusionismo: percibimos al hombre que hace de mujer.

Sabemos que este tipo de mirada irónica existía (inevitablemente) en las tradiciones teatrales mencionadas. En algún caso, como sucede en obras de Shakespeare bien conocidas, el juego continuo entre sexo y género nos lleva a pensar que la inconstancia de las relaciones entre ambos eran fuente de diversión. Los papeles femeninos los interpretaban muchachos especializados en estos menesteres.

Era imposible que pasase desapercibida esta inestabilidad, hasta el punto de que obras como *Noche de reyes* o *Como gustéis*, de William Shakespeare, integraban el juego y la mascarada sexual en la propia diégesis. En la segunda, el público encontraría sin duda humor en el hecho de que la protagonista Rosalind, interpretada por un muchacho, se disfrace de hombre para resultar menos vulnerable; cuando este «paje» encuentra al joven Orlando le propone hacerse pasar por mujer para curarle de sus amores.

Algunos autores llevan sus conclusiones algo más lejos y documentan una relación bastante estrecha entre discursos sobre sodomía y práctica teatral. Es difícil saber hasta qué punto hay que relacionar disidencia sexual y travestismo en el teatro. Algo similar sucede en ciertos modelos de comportamiento y gestualidad del siglo XVIII, que en el caso inglés han sido estudiados por Gregory W. Bredbeck[211]. Pero sí que sabemos, por ejemplo, que el discurso camp estaba plenamente codificado en la cultura de las Molly Houses[212] ya a finales del siglo XVII. No me consta la existencia de estudios similares en España, pero los documentos sobre homosexualidad de principios de siglo[213] confirman sin lugar a dudas que las culturas estudiadas por Norton tenían, aun dos siglos después, equivalentes en nuestro país. En *La mala vida en Barcelona* se habla de partos de muñecos y matrimonios paródicos entre hombres que se han estudiado en el caso de las Molly Houses. Los tipos y hábitos que se describen en este libro no distan, en apariencia, a los identificados por Chauncey en su estudio pionero *Gay New York*[214]. Y más allá de la árida terminología científica de Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo[215] no es difícil distinguir actitudes familiares reconocibles como camp: los motes femeninos basados en cupletistas, el travestismo, etc. Sin embargo, es difícil encontrar el momento histórico en que el simple travestismo empieza a considerarse una manifestación de la cultura gay. Todavía a mediados de los ochenta encontraremos ejemplos de transformistas que (con mayor o menor mala fe) alegan hetereosexualidad y para quienes imitar a mujeres es simplemente un trabajo, no es algo con lo que se identifiquen.

Hacia una retórica de lo camp: Gil de Biedma y la pluma

Una de las discusiones más lúcidas sobre lo camp en nuestro país, que contiene múltiples ejemplos de cómo la perspectiva camp se articula en nuestra cultura la tenemos en la mencionada entrevista de Bruce Swansey y José

211 Meyer (comp.), 1994, *op. cit.*
212 Rictor Norton, *Mother Clapp's Molly House. The Gay subculture in England (1700-1830)*, Londres, Gay Men's Press, 1992.
213 Como los volúmenes citados *La mala vida en Madrid* y *La mala vida en Barcelona*.
214 George Chauncey, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World (1890-1940)*, Nueva York, Basic Books, 1994.
215 Bernaldo y Llanas, 1998, *op. cit.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ramón Enríquez con Jaime Gil de Biedma. Aquí, lo camp tiene un potencial político distintivo que ha sido poco tratado en nuestro país[216]. Gil de Biedma explicaba esta especificidad gay a partir de la influencia del ensayo de Susan Sontag «Notas sobre el camp»[217]. El entramado de la tradición gay es la materia prima del discurso camp. La formulación de Gil de Biedma continúa siendo relevante:

> *Camp* es el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra –sentimientos, situaciones, relaciones humanas, paisajes, etc., todo lo que es el material del poema, o de la novela– como meras categorías de orden formal, como género literario, como cláusulas de estilo en las que el autor sólo participa irónicamente, haciéndole al lector un guiño sobreentendido. Si el guiño no lo capta, si no entra en la complicidad del juego, si se toma en serio eso que se suele llamar «el fondo», no entenderá ni disfrutará nada. Por el otro lado, el lector o el espectador pueden jugar al juego por su propia cuenta y convertir en *camp* algo que no lo era. Ni Judy Garland ni Concha Piquer, ni Estrellita Castro lo eran, o por lo menos no pretendieron serlo. Lo que es *camp* es la apreciación que ahora hacemos de ellas y de sus canciones.[218]

Se trata de una de las formulaciones más concisas y precisas del camp gay en nuestro país. El camp requiere complicidad, lectores «entendidos». A diferencia de otras manifestaciones clásicas (basadas en el guiño sutil y la codificación impenetrable para profanos), el camp post Stonewall se identifica con voces marcadas como gays y con textos en los que el contenido homosexual suele quedar bien patente. Por lo demás, sus rasgos son los enumerados por Gil de Biedma: el exceso, lingüístico y de contenidos, sirve para centrar la atención del lector en el lenguaje como parodia; los aspectos lúdicos (en especial la provocación) que enfatizan lo performativo; se construye una mirada a través de lo intertextual y se busca una complicidad con el público gay. El «fondo» pasa a segundo plano: lo que importa no es lo que el artista trata de decir, sino su relación con el sistema de representación.

Todo esto evoca algunas ideas sobre el esteticismo que hemos señalado como base de la poética de Oscar Wilde. Aunque el autor irlandés tiene en España connotaciones muy distintas (ni sus defensores ni sus detractores supieron ver, en general, la ironía que destila su mirada[219]), los estudios anglosajones hacen del ingenio wildeano con sus dobles sentidos, a veces de tipo sexual, la quintaesencia del camp gay[220]. La mirada camp cuestiona ortodoxias. La sexualidad en especial aparece despojada de la problemática que la rodeaba en el pasado: frente a la angustia de la salida del armario, la sordidez, el enfoque patológico o compasivo, el camp post Stonewall presupone el hedonismo sexual y toma partido por la diferencia y su potencial provocador.

---

216 Enríquez, comp. , 1978, p. 196.
217 Susan Sontag, «Notes on Camp», en *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York, Dell, 1966.
218 Enriquez (comp.), 1978, *op. cit.* pp. 196-197.
219 Las excepciones serían precisamente los dos autores estudiados en esta sección: Hoyos y Retana.
220 Véase Gregory W. Bredbeck, «Narcissus in the Wilde», en Meyer (comp.), 1994.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Además se trata ahora, como sugiere Martínez Expósito[221] refiriéndose a la transición, de cambiar el cariz del humor en torno a la homosexualidad: la risa ya no será a costa del homosexual, sino a costa de quienes marginan al homosexual: la ley, la religión, el reaccionarismo.

La *perspectiva* camp permanece como parte de la cultura gay a lo largo de las décadas. Por otra parte, dado que el camp funciona sobre todo a partir del reciclaje, los contenidos evolucionarán según las referencias del momento. Si el humor camp en Hoyos se basaba, por ejemplo, en imágenes de la alta cultura (en particular de la antigua Grecia), durante la transición, la materia prima de la mirada camp la constituirán sobre todo elementos de la cultura popular de los cincuenta, especialmente procedentes de Hollywood: desde las divas de la pantalla hasta el cine bíblico o las aventuras exóticas.

Con el fin del franquismo el camp gay vuelve a ser una corriente perfectamente identificable. Por su parte, los principales grupos activistas en nuestro país desconfiaron del potencial político de la pluma. Fue algo injusto, ya que en el discurso de la pluma se evidencia cierta generosidad de espíritu (unido, sin duda, a un exhibicionismo gratuito): en lugar de *condenar* sin ambages los discursos opresivos, se *recuperan* en términos paródicos. A través de la apropiación camp el homosexual puede, por ejemplo, absorber el contenido emocional de las baladas de Rafael de León, haciendo oídos sordos a sus aspectos machistas.

Los cómicos gays (por ejemplo en los shows de transformistas) continuarán la tradición del chiste de mariquitas, pero desde un punto de vista del poder se trata de algo muy distinto cuando quien la enuncia pertenece precisamente a este grupo. La frontera no estaba demasiado clara en los años veinte: uno de los transformistas más famosos de la época, Egmont de Bries publicitaba ruidosamente su heterosexualidad, sin poder llegar a sacudirse la fama de homosexual.

El reciclaje que se lleva a cabo en lo camp suele discutirse en términos textuales, como un mecanismo de escritura de la posmodernidad. Cuando el transformista imita a una cupletera es evidentemente que está sacando la imagen de su contexto original (deseo, feminidad) y convirtiéndola en espectáculo que para el espectador heterosexual tendrá cierto morbo.

Gil de Biedma habla también del reciclaje de formas del pasado como efecto de un desengaño. Se trata de un aspecto que sólo veremos aparecer con la transición, pero que cabe mencionar aquí para completar la discusión: los viejos motivos siguen siendo fuente de inspiración, pero su uso estará teñido de ironía e incluso de un sentimiento de venganza. El resultado de este desengaño es que el carácter esencial, monolítico o represivo de los estereotipos de género o de la moral religiosa queda cuestionado a través del humor. Gil de Biedma supo ver esta doble actitud con gran clarividencia: «La pluma es un ritual de complicidad colectiva y una refinada venganza –contra todos los heterosexuales, incluido el que uno un día pensó que tendría que ser»[222].

221 Martínez Expósito, 1998, *op. cit.*, p. 137 y ss.
222 Enríquez (comp.), 1978, *op. cit.*, p. 202.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La pluma activa: camp y política homosexual

Se ha cuestionado lo suficiente el corto alcance del poder radical de las prácticas camp. Es cierto que no se trata de una respuesta política organizada y que la mirada camp en su provocación se mantiene al margen del contexto social. La izquierda tradicionalmente ha desconfiado de la frivolidad como medio de lucha y la ciencia no ha sabido ver en la frivolidad más que la máscara de almas tristes. Parece que la idea de que bajo la frivolidad se esconde el placer ha sido especialmente difícil de asimilar.

Lo que sucede es que al hablar de la presunta rebeldía del discurso camp hay que empezar por reconocer diversos tipos de lucha política. Existe la que actúa sobre las leyes o las instituciones; existe la que une a los oprimidos en la lucha por los opresores, que levanta multitudes propias de épica bíblica. El discurso camp funciona de manera mucho más restringida: puede contribuir, por ejemplo, a fomentar la resistencia individual a través del sentido del humor y la ironía. Y si es verdad que no siempre conduce al orgullo por la propia identidad sexual, a menudo sí contribuye a cuestionar otras opciones sexuales. Por ejemplo la hetero.

El terreno en el que lo camp entra a formar parte de los discursos que se refieren al homosexual es el travestismo, esa práctica a la que la convención hace perder su verdadero poder radical pero que en el fondo cuestiona ideologías de género profundamente asimiladas por las sociedades occidentales. ¿Tiene lo camp un significado que vaya más allá del mero juego frívolo? Lo que parece un gesto superficial e inocuo se convierte en todo un símbolo al extender su radio de acción. En efecto, un travesti en televisión o sobre los escenarios ya no escandaliza a nadie y nadie ve sus convicciones sobre sexo y género tambalearse por encontrarse a travestis en diversos ámbitos, pero pocos caballeros, cualquiera que sea su orientación sexual, osarían presentarse en la oficina con falda plisada, blusa de tirantes, zapatos de tacón y *rouge*.

La pluma constituye una variación específica del travestismo: del estereotipo femenino se reproducen gestos y modos de hablar. En general se habla de la pluma como algo que «se escapa», que puede resultar incontrolable, que *delata* al homosexual ante la mirada hetero y que, en definitiva, representa la «maricona» que todo homosexual lleva dentro. De nuevo se trata de una formulación homófoba. La pluma puede ser un código totalmente buscado para integrarse más fácilmente en círculos determinados. Si entre heterosexuales homófobos a uno *se le puede escapar alguna pluma*, en círculos homosexuales la pluma es algo que a veces hay que *cultivar* como signo de pertenencia a un grupo. Esto resulta especialmente cierto cuando una opresión brutal (mediante la injuria o la ley) crea la necesidad de grupos cerrados. Es en esta época cuando vemos las primeras manifestaciones de un discurso plumífero relacionadas con una subcultura homosexual en España. Tampoco es cierto que sea invariablemente un signo de homosexualidad.

En estas páginas hablaremos de la pluma como un modelo de expresión cuyos significantes (que pueden incluir el travestismo) se asocian con lo femenino en los hombres (con lo masculino en las mujeres). Pluma es la gestualización excesiva, especialmente si ésta resulta florida; pluma es un modo de caminar, un modo de llevar la mano, un modo de mirar y de acicalarse, se descubre en las expresiones faciales y en el tono de voz. Se percibe como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reproducción de modelos gestuales que pertenecen («esencialmente») al sexo contrario. Como repertorio gestual, puede ser adquirido por cualquiera. Esto puede llegar a ser percibido, fóbicamente, como un peligro. Todavía hoy (quizá hoy más que nunca) el tipo de gestos, tonos, actitudes o contenidos que se relacionan con la pluma son mirados con recelo como marca de disidencia sexual. Este recelo también está instalado en el *habitus* y evitar la pluma se convierte en un proceso de disciplina y depuración para muchos homosexuales y heterosexuales. La preocupación por que a uno «se le note» constituye precisamente el punto de partida del espléndido ensayo de Didier Eribon[223] *Reflexiones sobre la cuestión gay*. A los homosexuales les preocupa que actitudes corporales revelen algo demasiado íntimo con demasiada frecuencia: después de todo, uno no tiene por qué ser homosexual a todas horas, se dicen.

En el caso español, una aversión similar a la pluma por parte de homosexuales inevitablemente plumíferos se encuentra, como veremos, en *Las locas de postín*, de Retana. Es un rechazo de larga tradición: desde Ulrichs hasta el FAGC de los setenta, ha habido entre los homosexuales una tendencia fuerte a distanciarse de la pluma como expresión de un estereotipo homófobo. Los defensores de las teorías que hablan de homosexualidad como un tercer sexo tratarán de mantener las distancias respecto de algo que consideran, como mínimo, simplificador. Pero la aversión enconada a la pluma debilita, y no enriquece, la posición del homosexual. En su intento de investir al homosexual de cierta «dignidad» marcan las distancias de toda una rica tradición cultural y ocultan así su importancia. Es toda una claudicación frente al discurso homofóbico. Y se trata de un gesto que ha permanecido vivo a lo largo del siglo XX: la pluma seguirá siendo fuente de debates y de discordia durante la edad de oro del movimiento gay en España durante los años setenta, como se verá en su momento.

Así la tradición de la pluma se sitúa al margen del heterosexismo, pero también al margen de otras tradiciones homosexuales. Los heterosexuales, por su parte, temen que la pluma haga que se les perciba como gays, sin importar lo seguros que estén de su propia orientación.

Expresión camp en la cultura del cuplé

En los años veinte, dicho discurso de complicidad todavía no se había consolidado de manera explícita. Desde finales del siglo XIX, la cultura camp que hasta entonces los había interpelado de manera general, ahora les implica de manera particular. A pesar de ser anterior a la patologización, la cultura camp, no vive ajena a los embates de las nuevas concepciones sobre el homosexual. Vimos cómo Tardieu o los autores de *La mala vida en Madrid* ignoraban lo camp en sus estudios médicos despojándolo de todo sentido del placer o la diversión. A pesar de que la cultura camp no nace necesariamente del homoerotismo, el campo de gravitación creado por el nuevo concepto es fuerte y atraerá inevitablemente manifestaciones concretas de esta cultura. Sabemos poco de los transformistas anteriores a los inicios del siglo XX. A partir de este punto, como parte de la cultura del cuplé, se convierten en un lugar común

223 Eribon, 2002, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en espectáculos y los locales especializados en travestismo aparecen en los centros de ocio de las grandes ciudades del mundo. En España eran famosos los espectáculos del Bataclán en Barcelona y de diversos locales madrileños, como el teatro Price.

Dado que la inversión sexual es uno de los motivos recurrentes de la cultura camp, es normal que la cultura camp pase pronto a ser absorbida por lo que se considera el ámbito de actuación de la perversión sexual. El público que aparece al iniciarse el relato de Hoyos *Emplazamiento* insulta con ganas al transformista sobre el escenario. Una escena similar en *Las locas de postín*, de Retana, sugiere que tales insultos eran parte del espectáculo. Había un sector del público que iba a los shows de transformistas, como sutilmente se sugiere en la narración de Retana, a exorcizar su homofobia. Y algunos de estos eran, sin duda, homosexuales: como hemos visto, la injuria está al alcance de todos. Sin embargo, lo camp tiene un potencial de goce que desde el principio contribuirá a desestabilizar el estereotipo: el mariquita farandulero no es simplemente proyección de la homofobia, sino que parece disfrutar genuinamente con sus plumas, su irreverencia, sus mariconadas.

A pesar de esta independencia, no sería exacto decir que el discurso camp permanece inmune al desarrollo de otros discursos relacionados con la homosexualidad. El discurso camp se relaciona con el travestismo y por lo tanto tendrá su ambiente natural en lugares de actuación de transformistas. Pero a medida que se fortalece el vínculo entre homosexualidad y camp (hasta hacerse prácticamente ineludible), el discurso camp se enriquece progresivamente. Se convertirá en una manera de expresar la identidad homosexual que, a través de la sátira y la ironía, cuestionará los roles de género tal como vienen dados por discursos de autoridad.

Los ámbitos de la cultura camp eran relativamente distintos de los de la cultura homosexual decadentista. De hecho, lo que distingue a la cultura camp es la aparición en ambientes que van ganando en especificidad. Los homosexuales decadentistas se reunían en cenáculos literarios o en teatros. La tradición camp prefiere el cabaret. Se trataba de una práctica recurrente. La película *Un hombre llamado Flor de Otoño* reproduce, con cierta fidelidad, los ambientes del cuplé con espectáculos de transformistas en la Barcelona de los años veinte. De hecho, el Bataclán, local retratado en el film, existió realmente y también el protagonista del mismo, Arturo Serracant, vástago de familia burguesa, abogado de izquierdas de día, cabaretera de noche. Varios documentos literarios de la época apuntan hacia ambientes muy similares. A pesar de los periódicos intentos de separar homosexualidad y travestismo, sabemos que lo que atraía a los públicos era precisamente la excitación de la disidencia sexual. Había muchos homosexuales entre el público. Pero también heterosexuales. Las «estrellas» solían esforzarse por defender su heterosexualidad fuera de escena.

Es lo que sucede con el protagonista de *La pena de no ser hombre*, del Caballero Audaz: gran estrella del transformismo, sus imitaciones son perfectas y su éxito le ha llevado a una vida llena de glamour. La sombra de la homosexualidad le persigue como una obsesión, contra la que pone a su amante, que ignora a qué se dedica. Pero desde el momento en que la amante descubre su vida en el escenario empieza a perderle el respeto y acabará teniendo un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

romance con un conocido playboy. Él los sorprende y mata al amante de su querida. Con esto cree haber dado pruebas innegables de virilidad: al matar al amante de su mujer se ha portado «como un hombre». Pero su tragedia será la imposibilidad de escapar del estereotipo impuesto: pronto empieza a correr el rumor de que, en realidad, mató a su amante masculino porque se acostaba con una mujer. Al comprender que el estigma le perseguirá siempre cae en la desesperación.

Entre los transformistas de la época, el caso más conocido es el del legendario Egmont de Bries, sobre el que Retana escribió un breve ensayo y cuyo show aparece en *Las locas de postín*. Egmont de Bries estaba especializado en el repertorio cupleteril, y siempre se habla de la perfección de sus imitaciones. Pero esto no le evitó la injuria homofóbica, como se aprecia en la novela *Las locas de postín*, escrita por un admirador, Álvaro Retana:

> En medio de gran expectación, el artista rompió a cantar imitando los ademanes y la voz de Carmen Flores, con tal acierto, y produciendo tan grande sensación de belleza, elegancia y femineidad, que costaba trabajo al espectador ecuánime avenirse a la idea de que aquella mujer tan suculenta fuese un hombre con todos sus atributos masculinos.
>
> Egmont de Bries lucía un escote intrépido, completamente aperitivo; unos brazos desnudos, al parecer amasados con nácar y rosas; unas piernas esculturales, dignas de competir con las de Julia Fons; un anilloso talle de palmera del oasis, y todo aderezado con un movimiento de rotación y traslación capaz de intranquilizar al bombero de guardia.
>
> Manejando graciosamente el abanico, Egmont de Bries saltaba por el escenario provocativo y sonriente, causando tal efecto con la perfección de su trabajo, que a la conclusión del número fue ovacionado calurosamente.
>
> El transformista adelantose a las candilejas para saludar, y con un movimiento brusco despojose de la peluca y la goyesca redecilla, para mostrar altivamente su cabeza morena.
>
> Un chusco de la gradería gritó fingiendo asombro:
>
> —¡Anda; pero si es un hombre!
>
> Inmediatamente, otras voces atipladas continuaron:
>
> —¡Mariposa!
>
> —¡Goloso!
>
> —¡Apio!
>
> El transformista, impávido, dirigiéndose a las localidades de donde surgieron los apóstrofes, respondió antes de abandonar la escena:
>
> —¡Ay, qué cursis! ¡Ya no se dice apio! ¡Se dice vidrio![224]

Se trata de una escena significativa porque a través del comentario camp se critica a los homosexuales vergonzantes que hacen grandes gestos de homofobia para ocultar su deseo. Más adelante, uno de los personajes hace el siguiente comentario que podría ser suscrito por el propio Retana:

224 Retana, 1919, pp. 141-142.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Después de todo, no me explico la actitud de estos tíos antipáticos. El chico ¿no es el último número del programa? Pues el que no le guste que se marche. ¿Qué derecho tienen a ofenderle? Cada cual se gana la vida como puede, y con su trabajo no perjudica a nadie.[225]

Había elementos en la cultura del cuplé que atraían la disidencia sexual. En realidad, toda la cultura del cuplé estaba ribeteada por la llamada del sexo. Sus principales practicantes eran mujeres que en el siglo XIX hubieran quedado totalmente marginadas por ser ligeras de cascos. Ahora llevaban una vida desahogada, no exenta de glamour: estamos en los albores de la era de la cultura de masas, que puede transformar en estrellas a personajes que no son un dechado de virtudes. Los transformistas constituían un elemento fundamental en el show de la cupletera de turno. Mientras que la cantante excitaba sexualmente al público, el transformista podía hacerle reír, aunque también podemos deducir (siguiendo la sugerencia de relatos como «Emplazamiento» o el guión de Rafael Azcona para la película de Olea) que la aparente feminidad era utilizada como coartada por individuos que no llegaban a asumir su deseo. Siempre podían presumir que lo que les atraía de ellos era la feminidad: «son más mujer que muchas mujeres».

4.2 LA OTRA (MÁS)CARA DE OSCAR WILDE: ÁLVARO RETANA Y LA PERFORMANCE CAMP

Álvaro Retana, primera vedette de la cultura homosexual en España

«¡Ay, por favor! ¡No me baile usted así!... que soy cardiaca y por esa razón no debo llevarme ninguna emoción»: a nadie sorprende que estas palabras del famoso cuplé *Las tardes del Ritz* fueran escritas por un homosexual que paseó su pluma con descaro por el Madrid de los años veinte. Cualquiera que se acerque a la ola de modernidad que barrió España durante aquella época acaba por encontrarse con la figura de Álvaro Retana. Fue un autor de gran popularidad en todas sus facetas creativas en los albores de la era mediática: cultivó la canción, el teatro, la narrativa y el periodismo. Además fue figurinista (fue uno de los escenógrafos indispensables del Madrid de finales de los años veinte y principios de los treinta y diseñó los decorados de *Las Leandras* (1931), la revista que hizo de Celia Gámez todo un mito) e ilustrador (algunas de sus novelas llevan sus propios dibujos). Su papel en la historia de la cultura homosexualidad en España es de la máxima importancia: representa el espíritu de los años veinte y es uno de los iniciadores de nuestra tradición camp, uno de los primeros ejemplos de una actitud que llega hasta Pedro Almodóvar.

A pesar de esto, para una mirada contemporánea concienciada, Retana aparece como un autor incómodo en su actitud hacia la homosexualidad: aunque en muchos aspectos fue mucho más allá que el propio Antonio de Hoyos (sólo cinco años mayor) en la expresión de una identidad homosexual

225 Ibid., p. 146.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aun incipiente en nuestro país, también empleó, como veremos, estrategias de tapada con mucha mayor regularidad. Aquí veremos cómo su figura gana en estatura cuando uno va más allá de los juegos de armario y atiende a su obra y a su trayectoria personal.

La consciencia de una imagen pública es mucho más patente en este escritor que en Hoyos, y también la ironía al respecto. Retana, como las grandes divas, siempre quiere saberse adulado, objeto de la continua atención del público. Las novelas de Retana de principios de los años 20 (su periodo más prolífico y el cénit de su fama) suelen presentar a un álter ego como narrador con diversos nombres, incluyendo el del propio autor cuando se les quiere dar un carácter autobiográfico (así sucede en *Mi novia y mi novio* y en *Flor de mal*).

Retana puede haber sido un individuo tan coqueto o vanidoso como tantos otros, pero pocos exhibieron como él esta coquetería, convirtiéndola en parte de su personaje: habla mucho de sí, y siempre bien, utilizando los superlativos con gran prodigalidad. Se caracterizaba a sí mismo como «el novelista más guapo del mundo» y cultivó una imagen sonriente y atildada que aparecía en postales y en campañas publicitarias de diversos productos. A Retana le gusta exhibirse, pero lo que siempre muestra es una máscara cuidadosamente preparada, llena de ambigüedad (en el sentido propio de la palabra) y contradicciones. Por este motivo, no habría que tomar al pie de la letra los datos que nos ofrece sobre su vida o las situaciones que describe en sus novelas «autobiográficas»: en general son manifestaciones de una voluntad de creación de imagen, que cambia según los tiempos o sus intereses personales. Esto, lejos de quitar interés al personaje, lo convierte en una ilustración fascinante de los límites del armario a principios de siglo. Voluntad de crearse una imagen era, después de todo, el centro de la existencia de Oscar Wilde. Si Hoyos es heredero del Wilde más decadente, Retana desciende del ingenioso sátiro que jugaba con los dobles sentidos y que mantuvo el ingenio y la lucidez cuando la suerte le dio la espalda.

Las fotografías en actitudes que hoy son claramente plumíferas (en su momento podían calificarse de «sofisticación metropolitana») hablan por sí solas de alguien obsesionado por la imagen. Siempre posa; las numerosas imágenes conservadas siempre claman artificialidad. Su rostro redondo exhibe maquillaje, una pulcra raya al lado, que parte cabellos engominados, sombra de ojos, labios pintados y cejas cuidadosamente depiladas, lo que, unido a las batas orientalizantes que prefiere, le dan un aspecto casi de geisha. Como también sucede con Oscar Wilde (autor al que cita con gran frecuencia) buscaremos en vano entre sus escritos su obra maestra: el trabajo en el que puso mayor cuidado y su mayor triunfo es su personalidad.

En los últimos años, la figura de Retana ha sido objeto de algunos ensayos. Luis Antonio de Villena se inspiró en esta figura para su Max Molinier, el protagonista de su novela *Divino* (1994). En 1989, un número doble (40-41) de la *Revista de sexología* ofreció un estudio biográfico, a cargo de Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, en el que se ofrecían exhaustivas listas de publicaciones y letras y que constituye un excelente punto de partida para el estudioso. De entre los ensayos más recientes destacan dos. El libro de Luis Antonio de Villena *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura* (1999) tiene la gran ventaja de dar prominencia a aspectos relacionados con la identidad sexual, y nos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

acompaña por las luces y sombras del personaje. También se ocupa de Retana Javier Barreiro en un capítulo de *Cruces de bohemia* (2001), que ata algunos cabos sueltos dejados por Villena y da una interesante interpretación del personaje en el cual lo que él llama «bisexualidad» sólo juega un papel marginal.

Rico y famoso: un escritor transido de modernidad

A pesar de que a menudo afirma haber nacido en 1898, todo parece indicar que la fecha correcta es el 26 de agosto de 1890. El lugar de nacimiento parece haber sido en Filipinas, y no frente a las costas de Ceilán durante el viaje de bodas de sus padres, como le gustaba declarar con cierta intención provocadora. Hijo de familia acomodada (su padre llegó a ser Inspector General de Policía de Barcelona), se dedica pronto a dar rienda suelta a sus inclinaciones artísticas. Con su amigo Pepe Zamora elaborará, ya a los trece años, una revista en la que se incluyen sus cuentos y poemas. Pérez y Bru hablan de una infancia que recuerda a la de algunos adolescentes de sus novelas. Según estas autoras, empieza su vida galante como amante de la legendaria cupletista la Fornarina con apenas trece años de edad. Da muestras de un carácter rebelde y sumamente precoz y escribe canciones ya durante la adolescencia, en la que se dedica con pasión a explorar el mundo de las variedades.

El coqueteo camp que caracterizará sus años dorados se manifiesta ya en los albores de su trayectoria artística. Sus primeros textos periodísticos aparecen en 1911 bajo el seudónimo «Claudina Regnier» en *El Heraldo de Madrid*. Se trata de artículos desvergonzados, supuestamente escritos por una dama sofisticada y liberada que causaron cierto escándalo con su aparición y mayor aún cuando se descubrió el engaño. Publicará su primera novela, *Se deshojó la flor*, en la colección El Cuento Galante, en 1913 (de haber nacido en 1898 contaría en este momento con quince años: hasta en los presuntos genios la precocidad tiene un límite) utilizando este seudónimo. Era todo un guiño descarado este acto de travestismo (en un dibujo, Retana representa a Claudina como una dama elegante y estilizada) y despertó la indignación entre los círculos literarios más concienciados que no estaban dispuestos a tolerar juegos con las identidades de género. Salvando las distancias, podría decirse que Claudina Regnier es el precedente de otra dama descarada de nuestras letras creada según una fórmula puramente camp: la almodovariana Patty Diphusa. En este momento, el «affaire Regnier» enseñó a nuestro escritor que el escándalo vende. La actuación, la pose, el guiño cómplice y la provocación se encuentran así en la base de su figura.

Retana llegó más lejos que otros contemporáneos en su propio género, la novela galante con toques de pornografía. Su primer gran éxito literario fue *La carne de tablado* (1918), la pieza definitiva en la creación de una personalidad viciosa. La novela tiene como trasfondo el mundo del espectáculo, tema recurrente en toda su trayectoria, y entre sus personajes se contaban unas locas deslenguadas. Se consideró un *roman à clef*, un auténtico *exposé* farandulero, que retrataba a individuos reales desde empresarios hasta artistas. La crítica, de Carmen de Burgos a Wenceslao Fernández Flórez acogió bien esta obra atrevida. Era la *belle époque* y el vicio era, al menos en algunos ambientes, modernidad. En otras obras seguirá explorando diversas heterodoxias sexuales y, como Hoyos, introducirá en ellas la droga (opio y cocaína) y los compor-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tamientos amorales que se rodean de un singular atractivo. Como en la obra de aquel, al principio de su carrera no será raro el componente moralizador (como sucede en *Los ambiguos*), que funciona, en mi opinión, como coartada; pero progresivamente su popularidad le hace más valiente y empieza a presentar a sus viciosos en clave frívola, cómica o incluso hedonista. Otra diferencia importante: mientras que Hoyos tiende a simbolizar el deseo en términos de diferencia de clase o paranoia, en Retana aparece presentado de manera transparente, casi ingenua. Casi nada en Retana es simbólico.

Si la homosexualidad en las obras de Hoyos siempre aparece en ambientes exagerados y casi fantásticos, que deben más a Gutiérrez Solana que al Madrid de la *belle epoque*, aquí se integra en el contexto de la España urbana más «moderna». Los homosexuales de Retana, casi siempre de clase alta, van a lugares sofisticados a ligar o a dejarse ver, visten con esmero, utilizan un lenguaje esnob, prueban las drogas de moda.

Efectivamente, desde finales de los años diez, coincidiendo con la era del jazz en nuestro país, Retana será un escritor de gran popularidad, prolífico y bien conocido. Las artistas más famosas, incluyendo la Goya y el transformista Egmont de Bries, le piden letras para interpretar canciones suyas; estrena zarzuelas y otras obras de teatro para las que hace también los decorados. Disfruta de esta vida de lujo y presume de haber experimentado todos los placeres. Retana conecta con el hedonismo de una época y lo defiende con entusiasmo hasta el final de sus días, aunque a menudo tenga que matizarlo por razones que no son siempre consistentes. Su coqueteo con el vicio y el continuo provocar y retractarse será uno de los temas centrales de su carrera como escritor y de esta sección. Es la época en la que se pasea por los lugares más sofisticados en compañía de Tórtola Valencia y el también figurinista José de Zamora, su gran amigo. Así le describe Antonio de Hoyos cuando recuerda un encuentro con Retana en el prólogo de la novela *A Sodoma en tren botijo*:

> Declaraba veinticinco años y no costaba trabajo creerle, porque apenas representaba dieciocho. Las novelas libertinas de Retana –que hoy resultarían inofensivas– estaban tan de moda que se vendían millares de ejemplares y hasta eran perseguidas por la dictadura en nombre de Doña Moral Ultrajada y Missia Darrys, en París, le declaraba el novelista más guapo del mundo. ¿Qué otra cosa podía apetecer al niño loco y mórbido? Era el momento de la consagración de Alvarito cuando se le popularizaba como al ídolo representativo del vicio de color de rosa, del pecado elegante, del extravío cautivador. Alvarito, poseído de su celebridad, embriagado en su triunfo, alardeaba de criatura terrible y saboreaba la vida agotando sus placeres. Entre nubes de oro y escándalo, Alvarito ofrecíase a España prodigando centenares de fotos en que aparecía con la indumentaria del padre Adán, y aunque no era un santo precisamente, poseía su altar, y los adoradores de uno y otro sexo iban en peregrinación a Manuel Silvela 10, a reverenciarle encantados.[226]

226 Álvaro Retana, *A Sodoma en tren botijo*, Madrid, Los 13, 1933, p. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Villena ha comparado a Retana con el dramaturgo y letrista inglés Noël Coward[227]. Pero quizá, el desenfado de Retana, tan distinto al excesivo esnobismo estirado de Coward resulta aun más cercano al del compositor y letrista estadounidense Cole Porter cuyos musicales de finales de los años veinte (*Paris* –1928–, *Wake up and Dream* –1929–, *Fifty Million Frenchmen* –1930–) epitomizan la picardía de toda una era.

Nuestro autor ha asimilado perfectamente los principios del modelo y los ha convertido en estrategia autopublicitaria: en sí, parece considerar el dandismo desfasado y expresión de una alta burguesía a la que pertenece por derecho pero a la que renunciará en favor del mundo de baja estofa de cafés cantantes, variedades y cupleteras.

Juegos de armario

Con el paso de los años, los prólogos insisten (más de la cuenta) en que la perversidad es simple máscara y él es un hombre de costumbres tranquilas. Veremos que contra estas declaraciones de sobriedad había una voz narrativa claramente desvergonzada y el lector se encuentra en la curiosa posición de tener que decidir entre la imagen (falsa y cambiante) que el autor da de sí o el hedonismo rampante de su obra. Por supuesto, el público prefirió creer lo segundo, y las retracciones se nos antojan hoy, a la luz de su reputación, como un gesto perfectamente inútil. Como ilustración, valga el siguiente extracto del prólogo a *Las locas de postín*:

> Mi alma casta y púdica, ávida de ideales místicos, que sueña con retirarse el día menos pensado a las delicias de la vida monástica, no tiene del pecado otra noción que la que le han descrito los pecadores. Mi intuición y mi entusiasmo son quienes me ayudan a fraguar con los materiales que otros me prestan, estos libros, que pudieran ser considerados como templos que Satanás levanta para conquistar prosélitos, que, sin embargo, obran el efecto de hacer odioso e intolerable el pecado. Después de leer estas escenas, el lector verdaderamente sano de cuerpo y de espíritu tiene que experimentar, como yo, el legítimo orgullo y la alegría de su normalidad, y compadecerá sinceramente a las infortunadas víctimas de Su Majestad el Vicio, que, lejos de escaparse de sus garras malditas, prefieren sentirlas más furiosamente sepultadas en la carne y el cerebro. Ahora, lector, diviértete, horrorízate y, como yo, abomina del tercer sexo.[228]

Varias cosas llaman la atención en este fragmento: el lenguaje algo redicho (es decir: poco masculino), la intensidad de la negación, la homofobia intempestiva. Pero si algo sabemos es que, en la vida real, Retana estaba lejos de «abominar» del tercer sexo. En definitiva, no basta con decir que una narración tiene como fin el escarnio de los pervertidos o la moralización: hay que integrar ambos aspectos en las estructuras de la misma. Y, dejando de lado el prólogo, alguna salida de tono que remite a la patología y que no encaja en el texto y algunas

227 Luis Antonio de Villena, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, Valencia, Pre-textos, 1999.
228 Álvaro Retana, *Las locas de postín*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1919, p. 5.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

abruptas consideraciones finales, los textos no funcionan como historias moralistas. En cuanto al presunto escarnio de las locas, tampoco acaba de funcionar: las locas serán frívolas, pero su comicidad es fruto del ingenio y suelen disfrutar de la vida, dos cualidades que las representaciones heterosexistas les habían negado. No nos reímos de los personajes (sólo) porque son patéticos, sino porque son ingeniosos. El ejemplo más acabado será *Las locas de postín*, a que nos referimos más adelante.

De nuevo nos encontramos aquí con uno de los rasgos principales del discurso camp: la ambigüedad. Si el impulso homófilo gideano partirá de una homosexualidad aceptada como terreno de afirmación de la propia marginalidad, la cultura camp, desde Retana hasta la movida madrileña, habla constantemente de «omnisexualidad» y cuestiona el concepto de «orientación sexual», tan caro a los médicos. El perverso polimorfo se convierte en uno de los símbolos de la modernidad. De cualquier modernidad. Al hablar en primera persona, se acepta la bisexualidad y se desconfía de la homosexualidad (por mucho que sea la mejor descripción de la orientación de individuos concretos) como término que limita. Cuando, por otra parte, se construyen relatos en tercera persona, nadie parece ser realmente heterosexual. Veremos al hablar de la movida hasta qué punto esta contradicción puede ser *también* producto de una homofobia interiorizada.

En Retana, la heterosexualidad nunca llega a ocultar el componente homosexual, menos declarado pero quizá más visible. Una homosexualidad que se sugiere y que resulta evidente para quienes conocen los códigos pero que no siempre se expresa directamente en términos sexuales. Pero los códigos empezaban a ser del dominio público y no conseguía engañar a nadie. Los tertulianos de Cansinos nos lo presentan claramente como un pederasta y entre los testigos de la época (de González Ruano a José Alfonso) había pocas dudas al respecto.

Nada de esto pareció afectar a su fama en principio. Bien al contrario. Si Benavente prefería un «sin comentarios» que le permitía actuar con bastante libertad, en Retana el silencio era una imposibilidad técnica. Habla mucho de sus relaciones, sólo para negar a continuación las historias por él divulgadas como mera estrategia publicitaria.

Un puñado de títulos, seleccionado de entre más de cien obras narrativas (Barreiro cita diecisiete títulos publicados en el año 1920, treinta y seis entre ese año y 1922), da una idea perfecta del cariz de su obra: *El último pecado de una hija del siglo* (1914), *La noche más alegre de Scherezada. Escenas de libertinaje oriental* (1915), *La carne de tablado* (1918), *Las locas de postín* (1919), *Currito el ansioso. Accidentada historia de un gomoso pervertido* (1920), *El vicio color de rosa* (1920), *El buscador de lujurias* (1920), *Los extravíos de Tony (Costumbres amorales de un colegial ingenuo)* (1920), *El príncipe que quiso ser princesa* (1920), *El fuego de Lesbos. Indiscretas revelaciones de una celebridad galante* (1921), *Se ha perdido un chico guapo* (1921), *La señorita perversidad* (1921), *El ojo sagrado* (1922), *Los ambiguos* (1922), *La mala fama* (1922), *Mi novia y mi novio* (1923), *La hora del pecado* (1923), *Flor del mal* (1924), *A Sodoma en tren botijo* (1933).

En ellas aparece a menudo el mundo del cuplé y las variedades, especialmente en forma de «vidas indiscretas» de estrellas más o menos ficticias. Fue amigo íntimo de cupletistas como la Goya, Ofelia de Aragón, Lina Valery o

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tina de Jarque (él se jactaba de haber sido amante de alguna de ellas). Sus letras para artistas hacen gala del mismo erotismo picante que encontramos en su narrativa y son una nueva manifestación de ambigüedad que nos introduce en la retórica de la expresión sexual en Retana. Como muestra, valga el siguiente, titulado *Sortija estrecha*. Por supuesto, no son dedos todo lo que se introduce en el agujero:

> ... Al verla en la mano la encontré pequeña
> y el chico me dijo: «te entrará muy bien».
> Y cuando la cena los dos terminamos
> lleno de entusiasmo la probó a meter
> ... El muchacho hacía hábiles esfuerzos
> pero ni torcida la podía entrar
> cuando de repente, noté sorprendida
> que ya había entrado casi la mitad.
> Yo le dije: «Chico, sería espantoso
> que, una vez metida, no pueda salir».
> Y él me dijo: «Tonta, si esto sucediera
> serías el caso primero en Madrid».
> Seguía apretando
> con tal maestría
> que, al sentirla dentro,
> grité de alegría.
> Mas dije pensando
> en tanto dolor:
> «Más grande me hubiera
> venido mejor».
> Por eso un consejo
> os quiero yo dar:
> Las cosas pequeñas
> hay que rechazar.[229]

La obsesión fálica no es aquí necesariamente una marca de homosexualidad, aunque tampoco resulta irrelevante. Se trata de letras compuestas para ser cantadas por mujeres, a través de las cuales el autor puede expresar su propio punto de vista. Este sutil striptease, el «decir sin decir», el equívoco de carácter sexual, será una de las estrategias empleadas al crear su figura pública.

Pérez y Bru dedican especial atención a las mujeres en la vida de Retana. Diversas cartas de amor sugieren que tuvo romances con algunas de ellas, y Barreiro revela que a su muerte testó en favor de su hijo natural, fruto de un romance con la artista Luisa de Lerma. Como indica este autor, entre sus amantes se contaron también Lina Valery y Nena Rubens, y Retana habla en ocasiones de «matrimonios experimentales». Pero la adoración por las grandes divas de la canción no es necesariamente signo de heterosexualidad, y en la

229 Cit.en Barreiro, 2001, pp. 107-108.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

copiosa correspondencia con Nena Rubens[230] percibimos desapego, una falta de interés del escritor por su pareja y una preferencia por sus «amigos» y las relaciones ocasionales.

En cuanto a los amantes masculinos, Retana es mucho más discreto en lo que dice, pero más convincente en lo que sugiere. En algún momento insinúa sus gustos plurisexuales (en la novelita *El amor prohibido* nos ofrece los siguientes versos: «Conviene probar de todo/ para no ignorar de nada/ repetir de lo que gusta/ y huir de lo que no agrada»[231]), aunque en textos presuntamente autobiográficos como *Mi novia y mi novio* se sugiere una distinción (tradicional pero totalmente mendaz a la luz de otra evidencia) entre amores «platónicos» masculinos, puros y sin mancha, y amores físicos «normales» femeninos. Se trata, por otra parte, de una distinción de cierto rendimiento en la tradición homosexual.

Pero todo es parte de una imagen bien estudiada. La retórica narrativa indica una actitud totalmente distinta, y el lector ha de elegir entre creer a un individuo que se contradice continuamente o a una voz narrativa que no hace el menor esfuerzo por ocultar la afinidad por el cuerpo masculino. Las miradas de deseo que aparecen en sus novelas se deciden sin tapujos por un fuerte homoerotismo, recreándose cuando hay alternativa en el cuerpo de jóvenes muchachos.

Un ejemplo claro es la mencionada *Los ambiguos*, que empieza como la historia de un joven mantenido, de cabellos dorados y, como gran parte de los efebos retanianos, la viva imagen del legendario Antinoo, para luego derivar hacia la narrativa de violencia en los bajos fondos tan cara a Hoyos. El hermoso Julio ha acabado en Madrid solo para ser acogido por la prostituta que se convertirá en su proxeneta. Por una parte se aprovechará de la frescura de su carne joven, pero además lo empleará como cebo para chantajear a viejos pederastas. La primera escena presenta a la mujer que regresa de una mala noche de lluvia vestida con una gabardina poco favorecedora (se describe como «andrógina»). En cambio Julio aparece en el lecho desnudo y Retana apartará la cubierta para recrearse en su anatomía helénica:

> De entre las blancas sábanas con embozos de encajes surgieron, estirándose perezosamente, unos brazos desnudos, blanquísimos, surcados de venas azules, y luego, de un brusco salto de fiera joven, que arrojó al suelo las ropas de la cama y reveló entera e impúdica su maravillosa desnudez de semidiós, apareció malhumorado y somnoliento el ambiguo y suculento amante de Amalia Díaz de Hinojares, a un tiempo vendedora de caricias nocturnas y proxeneta de la equívoca belleza del muchacho (...) Amalia le contempló satisfecha; pero no con la voraz expresión que el emperador Adriano hubiera reservado para su favorito Antinoo, cuya clásica hermosura evocaba el joven, sino con una mirada que parecía evaluarle en su justo precio. Examinó con un gesto de contrariedad el ligerísimo y dorado vello que empezaba a invadir los torneados brazos, las férreas piernas y los redondos muslos de su amante (...).[232]

230 Pérez y Bru, 1989, *op. cit.* pp. 47-58.
231 Cit. en Pérez y Bru, 1989, *op. cit.* p. 61.
232 Álvaro Retana, *Los ambiguos*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922, p. 16.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay un insoslayable interés por el cuerpo del joven, aunque el autor adujo que se debía a razones comerciales, responsabilizando a la avidez de sus lectores de este tipo de imágenes. Signo, al menos, de que había un público que apreciaba las descripciones de carne efébica.

En cualquier caso, y para acallar voces que sólo se conforman con pruebas, existe copiosa documentación sobre sus relaciones íntimas con los hombres. Pérez y Bru (*op. cit.*) hablan de numerosas cartas de admiradores, atraídos por su fama de perverso, que se le ofrecen en cuerpo y alma. Las cartas dan detalles no sólo sobre Retana sino sobre los hábitos y estrategias de los homosexuales españoles a finales de los años veinte y principios de los treinta. También sugieren que, a pesar de sus juegos con el armario, muchos aspectos de la narrativa de Retana tenían un correlato en la realidad. La correspondencia con un joven almeriense con vocación de dibujante, Fernando Rodríguez, en 1932 resulta especialmente reveladora. De mayor valor es la correspondencia conservada de Ricardo Berdejo Arigo (citada más arriba), también almeriense, que comienza tras un encuentro en 1928 en que Retana le muestra el sendero de la perversión y concluye en 1932 cuando el ya no tan joven Ricardo decide hacerse un hombre de bien e integrarse en la buena sociedad almeriense a través del matrimonio. Nótese que Almería es la localidad de la que procede el provinciano Nemesio, ansioso de conocer Madrid en la novela de 1933 *A Sodoma en tren botijo*. En general las cartas reflejan una gran devoción y agradecimiento hacia el escritor, pero también sugieren cierta promiscuidad sin ataduras por parte de éste: se habla de una «corte de amor», constituida por numerosos admiradores, y siempre se asume que los romances son efímeros.

Biografías noveladas

Existen estrechas relaciones entre las situaciones reales que se infieren de la correspondencia y ciertas narrativas del autor. La persecución por parte de admiradores, por ejemplo, es el objeto de ficcionalización en la mencionada *Mi novia y mi novio*. Retana adopta la pose, en este texto de 1923, de una auténtica diva de la literatura, incesantemente acosada por los fans pero en el fondo sola y sedienta de relaciones menos frenéticas y más espirituales:

> Porque es muy grave confesarlo; pero, yo no soy feliz. Sé que esta afirmación alegrará a mis enemigos, parecerá humorística a cuantos me rodean; mas cuando estoy a solas, suelo abismarse con frecuencia en el análisis de mis verdaderos sentimientos, y todavía no he podido engañarme a mí mismo concediéndome el título de persona dichosa. Poseer la Gloria y el Dinero en plena juventud, no es tener nada cuando no se cuenta con un ideal íntimo. Ver realizados nuestros sueños locos de ambición y sentirse muy alto, pero solo, sin una madre comprensiva, un amigo leal o una querida inteligente y fiel, es un castigo que la Vida reserva a innumerables vencedores de la Celebridad. Y yo, que puedo envanecerme de haber logrado hoy todo cuanto soñé en mi adolescencia, he visto con sorpresa que me falta el rayito azul de la ilusión, ese amuleto sin el cual la Gloria es una felicidad incompleta.[233]

233 Álvaro Retana, *Mi novia y mi novio*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923, p. 11.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La voz de Retana en este y otros textos es, en cualquier caso, la quintaesencia de la pluma como estilo literario. Aun sin incluir una mirada homoerótica, fragmentos como el citado son perfectamente encuadrables en el estilo camp gay. Ahora es el estilo lo que nos trae ecos de la superdiva porno Patty Diphusa, con la que comparte el lugar común, camp para cualquier mirada, de lo duro que resulta estar en la cumbre de la popularidad (uno de los grandes motivos camp que desarrollan numerosas películas de mujeres, desde *Sudden Fear*, con Joan Crawford, hasta *Ricas y famosas* o la almodovariana «Amanda Gris» de *La flor de mi secreto*).

Quizá convenga detenerse un poco más en este texto que Retana calificó de «autobiográfico» y en el que, por lo menos, vemos ilustrados algunos de los aspectos de su pose. Al parecer, la novelita sí pretende reflejar un estado de ánimo y de un momento emocional concreto en la vida del escritor (otra cosa es que la narrativa sea fiel a la realidad). Por otra parte, y esto es uno de los rasgos de la actuación camp, los sentimientos son superficiales y de segunda mano: se trata de mero exhibicionismo emocional expresado como cliché, que trata de crear una imagen pero que carece de profundidad. Y no olvidemos que, además, se trata de mera pose: no podemos deducir nada sobre los auténticos sentimientos del autor, aunque queda claro lo que el autor quiere mostrar. La mirada camp siempre conlleva un vaciado de toda autenticidad.

Mientras reflexiona (probablemente con el índice bien situado sobre la sien) sobre las miserias de un estatus de superestrella de la literatura durante un trayecto en tren hacia Barcelona, Retana (el protagonista aparece con el nombre del escritor) es reconocido por un hermoso muchacho de dieciséis años, de un rubio helénico y de formas una vez más comparables a las del ínclito (y ubicuo) Antinoo. Hastiado de la fama fácil, el narrador le recrimina por su confusión (habitual, ya que reconoce el parecido físico) al tiempo que declara su desprecio por ese tipo de literatura. Su intención será escapar de la imagen pública de pontífice de la depravación e iniciar una relación de amistad «pura» con el efebo. Pero, alarmado, comprueba que el muchacho está a punto de caer en las garras del vicio y que, pese a su juventud, sabe demasiado sobre lo peor de la vida: hijo de una frívola cantante brasileña, ha pasado la niñez viajando de una metrópoli a otra, y las drogas y la promiscuidad no son ajenas a su joven vida; en la obra de Retana, el joven Roberto ha encontrado inspiración y estímulo para dar rienda suelta a sus malos impulsos. Retana decide salvarle, actuando como figura paterna que conoce los peligros y que empleará la amistad y no la coacción.

En el mismo tren viajan la hermana gemela de Roberto, Graciela, y la madre de ambos. Se inicia así una alegre amistad, en la que Retana se refiere a ambos jóvenes como su novia y su novio y les lleva a diversos actos culturales y noches de diversión. Todo se presenta como una relación blanca, pero de nuevo el narrador sutilmente cuestiona tal cosa con numerosas referencias a la belleza de Roberto y al contacto físico entre ellos. De hecho, Graciela es pronto marginada por la narración y en los encuentros descritos se ven a solas los dos hombres. No «pasa» nada, pero con un guiño parece indicar que quizá no nos está diciendo toda la verdad. Eve Kosofsky Sedgwick[234] escribió que quizá el

234 Sedgwick, 1998, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rasgo más fácilmente identificable de la representación camp es dar a entender sin necesidad de explicaciones, a través del estilo y el lugar común, que el autor de un determinado texto *podría* ser gay. En torno a esta posibilidad cómplice gira la ambigüedad de Retana.

La relación se desarrolla hasta que Retana, reconocido por la tonadillera Carmen Flores, se ve obligado a confesar su verdadera identidad, lo cual enfría las relaciones con el muchacho, que se siente engañado por su ídolo. La misión del autor ha fracasado. Y como las protagonistas de las películas de escritoras, vuelve a tener a la soledad por compañera. El final moralista actúa como aviso contra los peligros del vicio: Graciela acaba como *cocotte* de lujo (o «modelo») y Roberto se suicida al conocer el deshonor familiar.

Como vemos, en las novelas autobiográficas trata de crear una retorcida imagen que constituye una auténtica *mise en abîme*: el hombre doméstico de vida plácida que presume de pervertido mundano; el pervertido que presume de hombre de vida plácida.

Es algo que encontramos también en los prólogos a su narrativa, estableciéndose una continuidad, no siempre consistente, entre autor, narrador y personajes. Todo tendría sentido (aunque seguiría sin tener que ser verdadero) si los ámbitos de la perversidad y de la castidad fueran distintos. Es decir, si, por ejemplo, Retana se mostrase casto en sus entrevistas y perverso en sus novelas. Pero los puntos de enunciación de actitudes contrapuestas a veces coinciden: en una misma narración el autor puede ser, con una incoherencia que puede ser provocadora, a la vez casto y vicioso.

En *Flor de mal* el juego alcanza el barroquismo: la novela parte de la situación de *Mi novio y mi novia* que fascina a una mujer voluptuosa llamada Gloria Fortuny. Recordemos que Fortuny es el apellido materno de Retana, que él mismo empleará como uno de sus propios alias durante la Dictadura. En realidad, esta novela lo que plantea es una escisión dentro del propio Retana: por una parte el amor al placer y la experimentación, así como la destreza sexual (que se expresa a través de Gloria), por otra la necesidad de orden, de estabilidad. Cabe insistir que no se trata de algo que causase ansiedad al propio autor: todo parece indicar que, puesto a elegir, el placer siempre tenía prioridad (como sugiere su testamento, citado más abajo). Sin embargo, sí que funciona como gesto hiperbólico que define el personaje creado por el autor, ese «Álvaro Retana» de dudosa frivolidad.

Como en el texto anterior, Gloria ha leído una novela de Retana, y este es el origen de la trama. Los personajes de Retana se construyen desde el inicio como «personajes de Retana», tipos falsos y de segunda mano. Gloria está fascinada por Retana porque presume de perverso a pesar de que diga no serlo; cuando se conocen, da una vuelta de tuerca a esta imagen mostrando que en realidad es «un poco» vicioso, para acabar por ser víctima de esta imagen y tener que acceder a la sed de vicio de Gloria. En este momento ¿se trata de alguien que finge ser un vicioso o de alguien realmente entregado al vicio? Sin embargo, cuando finalmente «sale del armario» y se confiesa ante Gloria como esencialmente formal (para gran decepción de la mujer), se verá obligado a continuar con prácticas ambiguas instado por el amigo con el que fingió vicio. La «verdad» se desvanece entre los cambios. Un auténtico juego de cajas chinas, una versión de *¿Víctor o Victoria?* sin fin.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La larga decadencia

Estas ambiguas apologías del vicio son producto de una época de triunfo en la que, como Oscar Wilde en 1893, Retana se creía «el rey de la vida». Pero en aquel momento Retana no podía saber que se encontraba en la cumbre de su popularidad y que pronto se iniciaría un periodo lleno de incidentes y una lenta caída en desgracia. Cuando, tras varias estancias en la cárcel (alguna de ellas prolongada), emerge a la vida real a finales de los cuarenta, había sido olvidado casi por completo. Moriría prácticamente ignorado en 1970. El punto de inflexión lo constituye la denuncia por su novela *El tonto* en 1926 y, de nuevo, en 1928 a raíz de la novela *Un nieto de Don Juan*. Esto le convierte en un adalid contra la censura. Según Villena, será a consecuencia de tan amargas experiencias que cambiará el cariz de su prosa, haciéndose menos atrevida, lo cual conduce a una falta de interés por parte del autor. En efecto, ésta desciende en cantidad: entre 1928 y el final de la Guerra Civil sólo publica dieciocho novelas, algunas producto del reciclaje. Por otra parte, no tuvo que haber mucha fuerza en este propósito de enmienda moral, ya que de 1933, en pleno periodo republicano, data *A Sodoma en tren botijo*, la cumbre camp de su narrativa. Lo cierto es que, desde mediados de los veinte, las variedades constituirán su principal ocupación.

Por supuesto, Retana explotaría en aquellos años esta imagen de mártir por la libertad de expresión. En 1931, bajo el seudónimo de Carlos Fortuny, publica lo que Villena y Barreiro consideran como el ensayo más importante sobre la novelística erótica en la España de principios de siglo: *La ola verde*. En este ajuste de cuentas con sus compañeros de profesión, no duda en ponerse en la cumbre del género, tanto por su atrevimiento como por su elegancia.

Sus declaraciones siempre tuvieron un lado moralista que se podía tomar de manera irónica. Ahora percibimos una enconada vehemencia en defender la castidad y el camino recto, ya sin las ambigüedades de los años veinte, que sugiere que había visto las orejas al lobo. Sin embargo, la fama que él mismo se había creado en sus años de placer le jugará una mala pasada: tendrá problemas tanto con los republicanos como con el franquismo triunfador. En 1933 se le declara «desafecto a la República» y es encarcelado. Utiliza contactos para salir de la cárcel y tendrá que coquetear con la izquierda, lo cual le hará ser de nuevo encarcelado y condenado a muerte tras la Guerra Civil. La excusa esta vez fue un turbio asunto de tráfico de objetos religiosos, pero es de suponer que las motivaciones reales estuvieran en su trayectoria profesional. Todos sus bienes fueron requisados y se le apartó de su cargo como funcionario del Tribunal de Cuentas que había ganado en 1907 y mantenido hasta el 39. Se prohibió su obra. Según Barreiro[235], consigue la libertad en 1942, pero vuelve a la prisión franquista al poco tiempo, para salir definitivamente en 1948. El declive continúa: apartado de su trabajo, vuelve a intentar vivir de su escritura, pero el tiempo había pasado. Pérez y Bru[236] detallan un largo calvario durante los años cincuenta: dificultades para volver a ser aceptado en su puesto de funcionario, para encontrar piso, para subsistir. Su obra había sido

235 Barreiro, 2001, *op. cit.*
236 Pérez y Bru, 1989, *op. cit.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

prohibida y le costó esfuerzos y tiempo volver a recuperar derechos por sus canciones. La fiebre del cuplé que siguió al estreno en 1956 de *El último cuplé*, la película de Sara Montiel, le dio cierta visibilidad como uno de los mayores expertos en el tema. Sin embargo, Villena menciona diversos testimonios de los años sesenta en que vuelve a aparecer como una figura triste, a veces maquillado como en los viejos tiempos, otras desaliñado. Algunos de los informantes de Villena (entre ellos el director y actor ocasional Luis Escobar) declaran que murió violentamente a manos de un chapero en 1970, aunque Pérez y Bru no mencionan nada de esto. Los testimonios de Villena son fiables, pero también podría constituir una leyenda urbana. Fue enterrado en Torrejón.

Dios los cría y ellas se juntan: *Las locas de postín*

En términos de representación de la homosexualidad nos hallamos ante una de las obras en que ésta aparece de manera más consistente. A pesar de todas las diferencias entre ficción y vida real, lo cierto es que los textos de Retana constituyen un documento inestimable para estudiar gestos y hábitos de los homosexuales de clase alta de los años veinte. Por primera vez en nuestra literatura, los homosexuales se presentan como grupo bien articulado. Y lo sorprendente es que la dinámica de estos grupos no difiere demasiado de las de ciertas locas de nuestros días. En este sentido, su novela más importante es, sin duda, *Las locas de postín*. La trama es ligera, estructurada por las continuas menguas de una cantidad de dinero recibida por una loca aristocrática, Rafaelito Hinojosa, debidas a sisas de amigas y el chantaje de su propio hermano. Lo importante es la galería de personajes, tics y modos de un grupo de locas de alta sociedad: en realidad, la novela funciona como una serie de escenas, diálogos y enfrentamientos entre personajes en los que se enfatiza lo cómico sin que importe gran cosa la evolución de los personajes, la intriga o el desenlace. Se trata de un auténtico retrato de grupo que, como señala Villena, compone una imagen no muy distinta a las caricaturas de ciertos grupos de locas contemporáneos: sarcásticas, aviesas, irónicas, locuaces, presuntuosas y superficiales.

Como retrato, sin embargo, nos dice algunas cosas sobre los homosexuales de la época, cuyas costumbres, según el autor, se reflejan fielmente (por un prurito científico). Primero nótese cómo la pluma se manifiesta de manera casi histérica y constante dentro del grupo. Cada diálogo es reconocible específicamente como una charla de locas a través de giros, temas y expresiones concretas que son signo de una subcultura bien formada y muy viva. Estos homosexuales viven sumergidos en un mundo de referencias culturales. En una de las conversaciones, por ejemplo, al hablar de lo que hacen en el tiempo libre, se nos habla de novelas de Retana (faltaría más), de Hoyos (*Las frecuentaciones de Mauricio*) y de Joaquín Belda (*El alumno interno*), así como del teatro de Benavente («doña Jacinta»), «las hermanas» Quintero y de actrices como «las hijas de Guerrero-Mendoza». Como sucede en toda la tradición camp, en estos intercambios asistimos a una trivialización de la alta cultura, que se mezcla con un descarado cotilleo.

En algunos momentos, el humor verbal es realmente moderno: la tradición camp tiene una gran facilidad para escapar de su contexto:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

—Por cierto que a mi vuelta a la corte me he enterado del amable rasgo que ha tenido el Ayuntamiento contigo. ¡Qué atención! ¡Ponerte un urinario en la misma puerta de tu casa! ¡Estarás contentísimo!

—¡Ay, no me hables de esas cosas! —suplicó Alfayate—. Desde que conocí al príncipe no puedes darte idea de lo seria que estoy. Además, has de saber que ya no puedo permitirme excesos, porque llevo una temporada mal de salud.

—¿No estarás en estado interesante?

—Quizás, porque hago todo lo posible; pero yo lo atribuyo a los disgustos que *él* me da.

—¿Disgustos?

—Tremendos; tremendísimos. ¡Como me quiere tanto y es tan celoso! ¡Hay momentos en que me desespera de tal forma, que hasta pienso en retirarme del mundo y meterme en un convento!

—Métete en el urinario que tienes a la puerta de tu casa, que te será más provechoso.[237]

No es posible eludir el tema de la homofobia potencial de este tipo de representación. Después de todo, como nos recuerda Didier Eribon, la caricatura ha sido uno de los ámbitos de expresión de la injuria. La caricatura que cómicos heterosexuales hacen de los gays simplifica la representación homosexual y carecen de empatía con las dificultades del homosexual, confirmando el estereotipo manejable. La caricatura ha sido empleada como reacción del heterosexismo cuando era necesario mantener la visibilidad homosexual bajo control. Así sucedió, por ejemplo, en las reacciones al caso Eulenburg estudiadas por...[238]. Sin embargo, a esta situación es necesario añadir consideraciones que tienen que ver con los singulares efectos de una mirada camp. En efecto, como nos recuerda Leopoldo Alas (en la introducción a *Ojo de loca no se equivoca*), hay una diferencia entre el escarnio homófobo y la caricatura camp. La caricatura camp por parte de alguien que entiende es una invitación a reírse de uno mismo que se sitúa al margen de las estructuras heterosexistas. Desde este punto de vista, se trata de una risa sana: la singular posición del homosexual hace que la identidad se construya a partir de elementos absurdos que no excluyen personalidades histéricas (obviar esto sería un acto de mala fe). El humor que surge de *Las locas de postín* no condena al homosexual: de hecho, se aleja del lenguaje vehemente de la medicalización. Retana aquí ironiza sobre unos personajes pero sin que se produzca violencia verbal: dado que el estilo narrativo es claramente plumífero no se crea una posición heterosexual desde la que se pueda injuriar. Todo queda en casa.

Las locas de postín no niega el placer o la diversión de ser una loca en el Madrid de los años veinte. Algún toque sutil refuerza esta idea. Por ejemplo, cuando *la Poderosa* pregunta a la loca «reformada» Luisito Morán si es más feliz ahora, que va con mujeres, o «antes, cuando te ibas a casa de Miranda

237 Retana, 1919, p. 111-112.

238 Véase James D. Streakley, «Iconography of a Scandal: Political Cartoons and the Eulenburg Affair in Wilhelmine Germany», en Martin Duberman, Martha Vicinus y George Chanuncey (comps.), *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Harmondsworth, Penguin, 1989.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a revolcarte con *el Califa* o *el Poquita cosa*», el lector entendido no puede soslayar cierta nostalgia en la respuesta, auténtica declaración de principios sobre la diferencia entre placer y deber: «—Te diré —dijo *la Poderosa*—. Es posible que antes fuese más dichoso; pero hoy, en cambio, vivo más tranquilo, y sobre todo no me ocurre lo que hasta hace unos meses, que salía a rabieta diaria por causa de unos y de otros».[239]

Es decir, que todo depende de si uno prefiere dejarse azotar por las veleidades del amor, la pasión o el sexo o considera mejor «una vida tranquila». Y en el género de la novela galante «una vida tranquila» no es exactamente un fin deseable. De hecho, la locuacidad de sus personajes y su visibilidad les otorga cierta fuerza en ese mundo, que desde la narración se articula a partir de una mirada poco respetuosa con las convenciones de representación homosexual. Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en una parodia de la típica descripción degeneracionista del homosexual que se encontraba en textos como *Tántalo* o que veremos al estudiar *El ángel de Sodoma*:

> Rafaelito era un seudohombre que, no obstante su odio cordial a las mujeres, vivía exclusivamente de imitarlas y para imitarlas, y desde su más tierna infancia habíanse manifestado en él aquellas tendencias feministas que exasperaban a su hermano menor, Guillermo, verdadera antítesis suya.
>
> A creer a Rafaelito, la primera vez que un ciudadano se permitió favorecerle con tocamientos inesperados, contaría él doce abriles, y no protestó porque se hallaba con su madre en un mitin católico; la segunda vez fue un compañero de colegio, en el salón del director, durante la hora de estudio, y se calló porque encontró muy a su gusto las extrañas manipulaciones del interesado.
>
> Después, paulatinamente, Rafaelito había ido familiarizándose con todas las variaciones del pecado estéril, y cuando el director del colegio Aristocrático creyó oportuno expulsarle de dicho centro docente por alterador de la moralidad escolar, el hecho no sorprendió ni escandalizó a los marqueses de Albareda, que se limitaron a cambiar entre sí unas miradas de resignación.
>
> —¡Qué desgracia! —exclamó el marqués para sus adentros—. Yo pensaba que tenía un hijo, y resulta que es una hija...»[240]

Pero si *Las locas de Postín* representa personajes claramente camp, en *A Sodoma en tren botijo* la mirada camp permea todos los elementos, desde el lenguaje hasta los diálogos, la caracterización o la estructura narrativa.

A Sodoma en tren botijo: la novela camp

Se nos narra la historia de Nemesio, un muchacho de Almería cuyo sueño es viajar a Madrid para ver a Celia Gámez. Allí caerá en medio de un grupo de depravados homosexuales que le invitarán a una fiesta de máscaras y le obligarán a «disfrazarse» de boxeador (dejándole, por consiguiente, en estado de semidesnudez en una sala llena de voraces «locas de postín»). El inocente muchacho cree que esto le permitirá trabajar en el mundo del espectáculo

239 Retana, 1919, p. 89.
240 Retana, 1919, p. 22-23.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(con el patrocinador Pijo Infante), pero las locas capitalinas se limitarán a tomar su virginidad antes de que la policía arreste a los celebrantes.

A Sodoma en tren botijo constituye un muestrario de las estrategias de Retana al hablar de la homosexualidad. La novela se abre con el inevitable prólogo en el que una vez más el autor insta al lector a que no se llame a engaño sobre los verdaderos gustos del autor. La advertencia caerá en saco roto, ya que lo que sigue es celebración, no condena, de los placeres del homoerotismo (no obstante la aparición final de la policía). En la descripción de Nemesio, por ejemplo, encontramos un homoerotismo apenas disimulado por el hecho de que el personaje se está mirando al espejo:

> Mientras se desnudaba, contemplose en el espejo del armario con morbosa delectación que hubiera escandalizado a la buena sociedad almeriense. (...) El alma de aquel joven confortable y encantadoramente varonil dormía la siesta de Belkis, la inconcusa reina de Saba, de cuyos esplendores económicos, físicos y voluptuosos cuentan y no acaban los historiadores. Moreno, alto, arrogante en el provocativo culminar de los dieciocho años, era el más hermoso ejemplar de adolescente con que habría podido concurrir la ciudad a un certamen de belleza masculina. (...) En la playa, a la hora del baño, causaban sensación sus espaldas de armoniosa reciedumbre, sus torneados muslos de vedette revisteril, y aquellos dos radiantes globos que alguien comparaba con los del Amor, tal vez por lo salidos y elocuentes.[241]

Para los entendidos de los años treinta, esta escena (tan similar a la que presentaba a Silverio en *El martirio de san Sebastián*, de Hoyos) sería suficiente para caracterizar al personaje como «uno de los suyos», pero a continuación Retana le hace decir lo siguiente:

> Algunas veces pensando que él merecía inspirar una novela y ser amado como Dorian Gray, Nemesio preguntábase a sí mismo alarmado: ¿Seré yo un invertido? Pero no, respondíase inmediatamente. Él era un hombre de una conformación espiritual y fisiológica normal, que sentía el sexo alborotado ante la proximidad de una mujer hermosa y que habría declarado la implacable hostilidad a los dos o tres muchachos de la buena sociedad almeriense considerados allí como sospechosos de pertenecer al tercer sexo.[242]

Son palabras muy cercanas a las utilizadas por el propio Retana para negar su perversión, en este prólogo y en otros. Si la mirada entendida no puede sino sonreír ante la pretensión de heterosexualidad de Nemesio, se trata de una sonrisa en la que coincide el propio autor, a la vez que ironiza sobre los muchachos ambiguos que, contra toda apariencia, se empeñan en afirmar su heterosexualidad. Los «verdaderos» depravados del texto serán descritos también en términos de narcisismo. Así, el texto establece un juego de striptease que refleja los coqueteos con el armario del propio Retana a lo largo de su carrera.

241 Retana, 1933, p. 6.
242 Ibid., p. 7.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Significativamente, se describirá al marqués de Pijo Infante como «tocado de manías narcisistas, como característico representante del tercer sexo». En el relato, el lector siempre mantiene una mirada de superioridad frente al personaje, con lo que se le invita también a no tomarse demasiado en serio las declaraciones de Retana en el prólogo.

A continuación Retana nos presenta al grupo de locas urbanas, cuya caracterización no ha cambiado gran cosa desde *Las locas de postín*. Siguen siendo malvadas y deslenguadas, siempre dispuestas a despellejar al ausente, al cotilleo maligno, a la ingeniosidad aviesa:

> —Por cierto que sabrás que la marquesa del Petardo va a tomar la almohada.
>
> —Pues podría tomar un colchón, que le está más indicado.
>
> —Tienes razón. Es una mujer que ha tenido más queridos que su hermano el conde de Fulastre.
>
> —Sí; esa familia siempre se ha distinguido por su afición a los hombres. Deben haber salido a la madre.
>
> —Menos la hermana pequeña, que prefiere a las mujeres. (....)
>
> —Yo aquí seré todo lo *loca* que queráis —decía uno que se consideraba intachable, aunque lo habían fichado en todas las comisarías por sus aficiones al tránsito rodado— pero en la calle soy muy macho y no me lo nota nadie.
>
> —Calla, por Dios, Polito —suplicaba otro que había roto muelles en todas las camas turcas de todos los extraviados madrileños—. Si el domingo ibas paseando por Recoletos y se te veía el plumero desde el Hipódromo. A mí sí que no me lo ha notado ni siquiera mi familia.
>
> —Pues hijo en tu casa serán todos ciegos, sordos, mudos, tontos y locos, porque tú eres *así* desde que hiciste la primera comunión.
>
> —Pero ¿qué tengo yo de llamativo? ¿Que me pinto los labios, que me doy rímel en los ojos y polvos Rachel en la cara? ¡Bah! ¡Aparte de eso, no tengo nada para llamar la atención!
>
> —¡No me negarás que esa mano te vende! ¡Castígala porque es malísima!
>
> —¡Mira quién va a hablar! Acuérdate de que el año pasado tu padre te llamó la atención y te dijo «Has de saber, Polito, que a mí me gustan los hombres, muy hombres».
>
> —Es verdad. Y por cierto, que yo entonces le contesté: ¡Qué casualidad, papá! ¡A mí también![243]

A Sodoma en tren botijo resume la evolución en las actitudes de Retana hacia «la homosexualidad» proponiendo «tipos» de homosexuales. Se trata de uno de los lugares recurrentes, incluso en el discurso homófilo, que estudiamos en el siguiente capítulo. Tanto Gide como el Lorca de *Poeta en Nueva York* no se limitan a defender ciertos aspectos de la homosexualidad, sino que también, al mismo tiempo, cubren de ignominia a «otro tipo» de homosexuales. Aquí, en una clasificación paralela a la de estos autores, Retana pretende preferir al mariquita «inocente» y no practicante (que sólo nosotros reconoceríamos como una «tapada») con los supuestamente «detestables» libertinos urbanos

243 Ibid., p. 12.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(cuya compañía el autor frecuentaba). Sólo los segundos son criticables. La legitimidad del homoerotismo queda preservada.

La narrativa articula opiniones contradictorias y, a pesar de que la voz autorial se decanta explícitamente por la homofobia, encontramos fragmentos en que se hace una defensa sin ambigüedades del derecho a amar como a uno le plazca, en la línea de algunos opositores a la Ley de Vagos y Maleantes. Aquí, por ejemplo, uno de los personajes critica a un tipo especial de «tapada» que podría ser el propio Retana:

> Y por cierto no deja de ser extraño que un macho tan macho como tú pueda realizar el acto sexual con otro hombre y pasar bien el rato. Algunos sois tan cobardes como para negar vuestros instintos. No trates de justificar con el interés lo que sin provecho quizás te siguiera pareciendo agradable; y en último caso, si hicieras estas cosas forzando tu instinto, serías despreciable. Yo, al menos, las realizo porque las siento. No tengo la culpa de que mi naturaleza permanezca insensible ante una mujer, para quien es todo mi respeto y mi admiración, pero no mi deseo, y en cambio vibre ante un... sinvergüenza como tú.[244]

Se trata de un fragmento extraño en una novela que se pretende homófoba: una voz de sensatez en medio de conversaciones frívolas y enunciados incoherentes. Lo moral según este fragmento (y aquí Retana va en contra de otros enunciados en que declara que lo moral es la castidad) es seguir los propios instintos.

En la escena de la fiesta observamos el choque entre las dos actitudes: la de Nemesio, que se caracteriza por la inocencia, y la de quienes saben demasiado. Por supuesto, se asume que el punto de vista del lector se encuentra con los segundos y, para confirmarlo, se le regala los sentidos con el humor de desnudar al atractivo efebo para el placer de las viejas carrozas. El americano Burney, compinchado con su amigo César, pone un afrodisíaco en la bebida de Nemesio, lo llevan a una habitación y lo violan (a pesar de lo cual se insinúa que el muchacho ha pasado «un buen rato»):

> El afrodisíaco suministrado por los argentinos había surtido sus efectos, y Nemesio sentíase excitado y predispuesto a un final heroico. Dominábale un irrefrenable deseo sexual que le hacía adaptarse al ambiente y transigir con las perspectivas más absurdas. El *champagne* prestábale una alegría exasperada, y al mismo tiempo restábale fuerzas físicas, dejándole indefenso e irresponsable ante sus sitiadores. Ellos, correctos y experimentados, procuraron no despertar recelos en el almeriense, y le acorralaban taimados, desplegando una táctica que suavemente iba ahuyentando los últimos pudores, los restantes prejuicios del muchacho.
>
> Habíanse encerrado los tres en una reducida camareta. (...) Como Nemesio se resistiera a despojarse del *slip*, Burney, con los ojos brillantes, le desgarró la prenda, y de un suave empujón le tendió en el lecho. (...) Al advertirse total-

244 Ibid., p. 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mente desnudo ante los argentinos, Nemesio enrojeció, sin saber qué resolución adoptar.

Reconocíase enardecido y curioso, a merced de ellos, cuyas intenciones no acababa de comprender totalmente. Su inteligencia señalaba a Nemesio la llegada de un peligro; pero, al mismo tiempo, carecía de energías para defenderse. Una deliciosa laxitud le invalidaba y hubiera deseado eternizar aquel momento de que todavía no tenía por qué avergonzarse; y sin embargo, le procuraba una grata emoción culpable.[245]

Sin duda el comportamiento de las locas es amoral. Pero el estilo camp crea un marco de lectura en que toda moralidad queda suspendida. Los únicos principios que importan en el mundo de este texto son el placer y el ingenio. Que están del lado de las locas y no del inocente Nemesio. El humor camp que marca la pauta es urbano, culto y sofisticado. El joven provinciano es inocente y carece de conocimiento del mundo.

El desenlace contiene una ambigüedad que sólo se resuelve con referencia a la mirada camp. En 1933 la homosexualidad se castigaba con dureza como delito de escándalo público, y Retana no nos evita una escena en que los invertidos son apresados y fichados por la policía. La diégesis añade una moraleja al uso: escarmentado, Nemesio decide volver a la seguridad de Almería, lejos de los peligros de la ciudad que de nuevo recuerda a las (como hemos visto, falsas) declaraciones de Retana:

Felizmente la Providencia había acudido a auxiliarle y el orgullo de Almería regresaría a su punto de origen, si no íntegro e intacto, por lo menos seguro de que su mala aventura quedaría ignorada.

Entonces comprendió la insensatez de sus sueños y la conveniencia de abandonar ciertas lecturas, que contribuían a desmoralizarle. Para lo sucesivo, cesaría de admirarse tanto a sí mismo físicamente y cultivaría la amistad de muchachos a quienes encontraba vulgares, por el simple hecho de disfrutar de regularidad sexual.[246]

Se trata de un regreso a Kansas después de haber gozado, por un instante, de los placeres de Oz. El trasunto de Dorothy descubre, una vez más, que «se está mejor en casa que en ningún otro sitio», aunque «casa» sea una sórdida población en la estepa con granja de cerdos en tonos marrones. Por supuesto, no es tan fácil fijar la moralización: hasta cierto punto, todo depende de la mirada del lector. Y la experiencia sugiere que, dada la elección, ciertos lectores siempre han preferido el tecnicolor, las brujas, los enanos y las hadas. El muchacho es también un trasunto de Pinocho, que aprende a ser bueno al descubrir lo que sucede siendo malo. Pero es imposible soslayar que en realidad se trata de una parodia: las locas viven en un mundo de placer y pueden socializar ese placer; Nemesio tendrá que volver a la aburrida cotidianeidad de Almería donde, para llevar una vida recta, tendrá que

245 Ibíd., p. 31.
246 Ibíd., p. 32.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

socializar con «la vulgaridad». Algo que ninguna loca que se precie aceptaría jamás.

Así, Retana se burla de una concepción de la moralidad que niega el hedonismo. La novela nos prometía una trama moralista sobre los peligros de la gran ciudad, y sólo ha conseguido presentárnosla como un lugar donde las locas disfrutan de lo lindo mientras que las tapadas sin demasiado cerebro huyen despavoridas en un ataque de pánico homosexual justo cuando su futuro se teñía de rosa.

Testamento de un precursor

Retana fue uno de los perdedores de la Guerra Civil. Su figura, comprensible en el contexto de su época y asociada con una frivolidad al margen de toda opción política, resultó inasimilable con la llegada de nuevos vientos de libertad. A veces se olvida que el Franquismo no sólo fue duro con rojos y anarquistas. Su contundencia fue igualmente fuerte con cualquier espíritu libre, y hostigó sin piedad a disidentes sexuales. El testamento de Retana, incluido por Pérez y Bru en su estudio, constituye una última afirmación de su vida: está lleno de rabia frente al régimen, pero también da muestras de lucidez y de su característica ironía:

> Deseo que no se guarde luto por mi muerte; que no se me hagan funerales pues no preciso recomendaciones cotizadas ni pantomima de ninguna clase, para presentarme ante la justicia divina, y suplico muy enardecidamente a mis familiares que, a toda persona que vaya a contemplarme difunto, le muestren mi cadáver con el rostro cubierto por un pañuelo y envuelto el cuerpo en una sábana pues entre ellas pasé las mejores horas de mi vida. Agradeceré mucho que los visitantes fueran obsequiados con una copa de licor, apurado por mi total reposo. No hay por qué llorar a un extinto, puesto que quien muere descansa y siendo como yo deja descansar a los demás. A mis pies se colocará una cinta con los colores de la bandera española y un cartelito que diga: MIERDA PARA LOS QUE QUEDAN (...).
>
> Si es verdad que existe el Infierno, como allí nos encontraremos todos, procuraré hacerles imposible la vida eterna, con la colaboración especial de Satán, que, seguramente, será conmigo menos infame y rencoroso que ellos, a quienes me gustará ver cómo les queman los cuernos.
>
> No terminaré este testamento sin proclamar que fallezco sin acusarme de otros pecados que los exclusivamente de alcoba; perpetrados siempre sin perjuicio de tercero y tan de acuerdo con la parte beligerante, que invariablemente solicitaban una repetición.[247]

El sentido del humor y la lucidez parecen haber sido una constante aun en sus peores momentos, cuando sufría torturas en la cárcel. De hecho, esta capacidad de distanciarse de su dolor contrasta con la imagen de coqueto con ínfulas de divismo que apreciamos en sus prólogos y dan al personaje una dimensión de ejemplaridad. Ejemplar es quien sabe conservar la inteligencia

247 Cit. en Pérez y Bru, 1989, p. 26-28.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y desterrar el odio aun en medio de la más brutal de las injusticias. El valor político de la cultura camp es, ahora como entonces, escurridizo. Pero da visibilidad al homosexual como sujeto parlante y lo rescata del hospital y del silencio. Retana no quiso que se le recordara como homosexual. En cualquier caso, se trata de uno de los grandes hedonistas de nuestra literatura, que no era, en aquellos años, exactamente pródiga en esta actitud.

Conviene añadir que los testimonios con los que contamos no nos lo presentan como una víctima de su «vicio». Una anécdota apócrifa (pero reveladora aun en el caso de que no sea auténtica) nos lo presenta ante un tribunal de justicia franquista, acusado de perversión de menores y de sacrilegio: según el fiscal, seducía a jóvenes, cuyo semen escanciaba en cálices sagrados, de los que luego bebía. Cuando durante el juicio salió a colación este aspecto, Retana respondió: «No, señor juez, no necesitaba cálices: me lo bebía directamente». Nos encontramos ante una manifestación de dandismo provocador que claramente reproduce códigos y actitudes «camp». En esta breve viñeta tenemos una voz homosexual expresándose por sí misma, que escapa con arrogancia y sentido del humor de la descalificación desde posiciones intolerantes, afirmando su deseo sin tapujos. Retana sabe que ha perdido la batalla. Pero no puede contener la humorada. No sabemos si la leyenda es cierta. Pero es ciertamente plausible. Es probablemente el último ejemplo de este tipo de actitud descarada hasta la aparición de novelistas del tardofranquismo como Terenci Moix.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

II. CORYDON CONTRA LOS JUECES: LA APARICIÓN DEL MODELO HOMÓFILO (1928-1936)

INTRODUCCIÓN

A principios de los años veinte, el Modernismo y sus seguidores sugieren un modelo de homosexualidad que ya parece lejano, como lejanos parecen los psiquiatras del XIX. En este capítulo veremos cómo la homofobia se ha hecho más flexible, y un nuevo modelo de heterosexismo liberal y compasivo sale a la luz. Bajo una máscara de comprensión y tolerancia, se seguirá reforzando el estereotipo. Esto significa que los homosexuales pueden recibir palabras amables siempre que satisfagan las condiciones del nuevo discurso liberal. Veremos algunas de ellas: castidad, invisibilidad y, especialmente, la renuncia a un discurso en primera persona que se oponga a las verdades del heterosexismo.

Tras el impulso progresista del regeneracionismo y el 98, España se integra a pasos agigantados en la modernidad. Fenómenos como la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) se relacionan tanto con la europeización como con la resistencia de la España más atávica. La llegada de la República trae aires de renovación y, sobre todo, aviva toda una serie de debates ideológicos, que alcanzarán su punto álgido a mediados de los años treinta. En gran medida, esto tendrá que ver con dos lecturas divergentes de la historia: dos ideas de España se verán enfrentadas finalmente en la contienda civil. La homosexualidad tendrá un papel importante en ambas y se hará visible en los medios literarios. Los poetas pertenecientes a lo que se conoce como Generación del 27 ocupan un lugar prominente dentro del canon hispánico del siglo XX. Situados justo antes de la penuria artística que trae el franquismo y activos en uno de los mejores momentos culturales de nuestro país desde el siglo XVII, se trata de un grupo de artistas que representan una posibilidad (que resultó fallida) de integración hispánica en las principales corrientes del arte europeo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se trata también de un momento clave en la historia de las homosexualidades modernas en España[1]. Después de Gide y de su *Corydon*[2] (publicado en nuestro país en 1929), después de los escritos del doctor Marañón y de una serie de novelas que incluiría *El ángel de Sodoma* (1928), de Hernández Catá y *Pasión y muerte del cura Deusto* (1924), así como, ya en los años treinta, el tratado homófilo de Alberto Nin Frías *Homosexualismo creador* (1933), la homosexualidad se convierte en algo más que un mero «modo de ser»: ahora ya es una categoría cultural, y una posición discursiva desde la que es posible hablar en primera persona. Por primera vez sabemos de círculos artísticos en los que la identidad sexual se convierte en una categoría relevante[3] más allá del simple rumor o el secreto a voces que caracterizaba los mundos marginales de Hoyos o Retana. En otros tiempos, el hombre que deseaba a otros hombres podía sin duda satisfacer su deseo, pero carecía de un discurso público en el que verse reflejado y la homosexualidad sólo podía vivirse en términos de relaciones interpersonales, secretas, no verbalizadas. Durante los años veinte y a partir de la existencia de trabajos como los mencionados (entre otros), los homosexuales con acceso a la cultura disponían de un espacio de debate en el que podían cobrar visibilidad o podían enfrentarse a discursos homófobos. Esto se evidenciará de manera especial en la Generación del 27. Estudiaremos en primer lugar el papel de la homosexualidad en la evolución de algunos de sus miembros, para pasar al modo en que se representa textualmente en la obra de Federico García Lorca y Luis Cernuda.

1. EVOLUCIÓN DEL ESTEREOTIPO: HOMOFOBIA LIBERAL Y HOMOFOBIA REACCIONARIA

1.1 DISCURSO LEGAL: LA LEY DE 1928 Y EL CONCEPTO DE «PELIGROSIDAD» EN LA LEGISLACIÓN REPUBLICANA.

Legislación y homofobia en España

A finales de los años veinte, las presiones para la criminalización de la homosexualidad en España, siguiendo la práctica de los países del norte de Europa, resultaron en el endurecimiento de las penas cuando el delito de escándalo público y de abusos deshonestos tuviera lugar entre individuos de un mismo sexo. Con esto, se traicionaba la tendencia de nuestra legislación desde principios del siglo XIX. Durante las primeras décadas del siglo XX, la legislación sobre la homosexualidad en España es benigna si la comparamos con la de otros países occidentales. En 1931, el doctor Gregorio Marañon se enorgullecía de esta benignidad, signo del talante progresista de la legislación española al compararla con casos como Suiza, Inglaterra, Alemania o Italia[4]. Se castigan

1 De hecho, la llegada del impulso modernizador a España trae necesariamente una nueva conceptualización de la sexualidad. Uno de los pilares de la modernidad es, precisamente, el énfasis en un discurso científico para explicar la naturaleza humana. El trabajo de Sigmund Freud sobre sexualidad es consecuencia de esta nueva aproximación. El «retraso español» en este respecto ha sido, probablemente, exagerado, como puede comprobarse en Vázquez y Moreno, 1997. En cualquier caso, en tanto que puede hablarse de una discontinuidad histórica como consecuencia del 98, éste puede extrapolarse a la conceptualización de la sexualidad.

2 Conservo la grafía que aparece en las ediciones publicadas del libro en castellano. Por supuesto, en las versiones castellanas de Virgilio, el nombre aparece, correctamente, como «Coridón».

3 Véase Cansinos-Assens, 1982.

4 Gregorio Marañón, *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, en *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

los delitos sexuales (lógicamente) pero el texto de la ley no distingue entre homo y hetero. Será una situación que prevalecerá a lo largo del siglo XIX y el primer tercio del XX. La penalización de la homosexualidad por sí misma ha de considerarse una novedad.

Hay que insistir por otra parte en que, al contrario de lo que podría pensarse, la legislación no refleja necesariamente el talante liberal de una sociedad. Quizá la represión cotidiana, bien interiorizada al tiempo que articulada exteriormente, hacía la dureza legislativa innecesaria. La represión que han tenido que vencer los homosexuales españoles a menudo no ha estado en el texto de la ley, sino en las actitudes de los semejantes y en la incapacidad de articular una identidad social e individual desde la que producir la rebeldía.

Conviene dar un repaso en primer lugar algunos aspectos de la legislación antihomosexual en España[5] a lo largo de su historia. La sodomía había sido equiparada a los crímenes más graves desde los códigos medievales y por lo tanto había sido severamente castigada en todos los reinos hispánicos. Las primeras formalizaciones de la condena a homosexuales en el reino de España datan de las postrimerías del periodo visigodo; Victoriano Domingo Loren[6] las localiza exactamente en el XVI Concilio de Toledo, en cuyas actas se hace constar el castigo a los sodomitas: destierro si se trata de un eclesiástico, o cien azotes y destierro al resto de los mortales. En cuanto a leyes civiles, el *Fuero Juzgo*, de la misma época, introduce castigos rigurosos: castración, encierro en el que el culpable ha de hacer penitencia. El ensañamiento se mantiene en los reinos cristianos tras la conquista islámica. Los territorios musulmanes darán muestras de mayor flexibilidad, especialmente en los últimos siglos de la dominación. En el código de las *Siete Partidas* de Alfonso X (llamado «el Sabio») se condena a los sodomitas a pena de muerte:

> Cada uno del pueblo puede acusar a los omes que fiziessen pecado contra natura, e este acusamiento puede ser fecho delante del juzgador do fiziessen tal yerro. E si le fuere prouado deue morir por ende: también el que lo faze como el que lo consiente. Fueras ende, si alguno dellos lo ouiera a facer por fuerça, o fuesse menor de catorze años. Ca entonces non deve recibir pena, porque los que son forçados non son en culpa, otrosí los menores no entienden que es tan grave yerro como es aquel que fazen.[7]

Durante el reinado de los muy católicos Isabel y Fernando, la sodomía se equipara prácticamente a la herejía, lo cual convierte a los sodomitas en blanco (indirecto) de la Inquisición. Hay que matizar que el acto sodomítico, en sí, no era una prioridad para el inquisidor, pero a menudo se utilizaba para añadir gravedad a diversas herejías, como la de los cátaros. Se producía así la simbolización del homosexual en términos de amenaza, aspecto recurrente en la representación de la disidencia sexual. Hemos visto en el capítulo anterior cómo la sexualidad heterodoxa tiende a ser signo de aquello que una época

5 Véase Fluviá en Enríquez (comp.), 1978; Victoriano Domingo Loren, *Los homosexuales frente a la ley*, Barcelona, Plaza & Janés, 1978; Alberto García Valdés, *Historia y presente de la homosexualidad*, Madrid, Akal, 1981.
6 Domingo, 1978, p. 8
7 Cit. en Domingo, 1978, p. 13-14.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

teme más. En tiempos de disputas doctrinales, el sodomita era signo de rebeldía contra la ortodoxia del dogma religioso. En general, se utilizaba la idea de que la sodomía se producía siempre por influencia extranjera, asociándose particularmente con el islam.

En su estudio *Inquisición y represión sexual en Valencia*, Rafael Carrasco[8] ilustra cómo el Santo Oficio se encarnizó con los homosexuales, aunque también es verdad que lo hacía en periodos muy concretos, especialmente cuando se producía, por uno u otro motivo, miedo a la desintegración social. Así, se dan dos periodos álgidos en Valencia, entre 1571 y 1590 y entre 1621 y 1630. La homofobia es así una manifestación del miedo que sigue las pautas sugeridas por Jean Delumeau[9]: un miedo que se extendía como la pólvora y de repente adquiría la magnitud de un fenómeno generalizado del que el Santo Oficio hacía uso para incrementar su poder a través del escarmiento público.

Hay que precisar una vez más que lo que la Inquisición perseguía en estos casos era un acto que se consideraba «contra natura» y era signo de herejía, más que una identidad de género[10]. Por supuesto, no había una mirada «científica» sobre este tipo social. Estas leyes represivas, que resultan relevantes para una historia de la homofobia, tienen menos importancia al hablar de la homosexualidad en el sentido moderno. A medida que la Iglesia va perdiendo poder político y se deja sentir la influencia de las actitudes ilustradas, la sodomía va perdiendo su importancia como delito. De hecho, ya en 1822 el nuevo Código Penal, influido por el Código Napoleón (producto de la Revolución Francesa), despenaliza la sodomía en nuestro país.

A partir de este momento, y durante más de un siglo, la homosexualidad está ausente de los códigos penales españoles. El de 1870, consecuencia de la Revolución Liberal del 68, introduce por primera vez los delitos sexuales, tipificados en tres figuras legales: abusos deshonestos, corrupción de menores y escándalo público. Las tres aparecerán a partir de entonces en toda legislación posterior hasta la estabilización de la democracia; la tercera en concreto será utilizada de manera sistemática contra los homosexuales a lo largo del siglo XX.

Conviene conocer la primera formulación del artículo 455 del mencionado Código de 1870, en que se tipifica el delito de «escándalo público», clave en la represión contra los homosexuales hasta los años ochenta del siglo XX. Se dirige contra «dos que, de cualquier modo, ofendieren el pudor o las buenas costumbres con actos de grave escándalo o trascendencia». Es una formulación que se transmite casi intacta a códigos penales sucesivos.

La idea de castigar el escándalo público dará lugar a numerosas confusiones, ya que conceptos como el «pudor» y «las buenas costumbres» son esencialmente cambiantes, *incluso* desde una perspectiva conservadora. Como veremos en el capítulo siguiente, durante buena parte del franquismo, el equivalente en el Código Penal del periodo (es decir, el artículo 431) se empleará para castigar también cualquier exhibición de afecto heterosexual,

8 Carrasco, 1986.
9 Jean Delumeau, *El miedo en Occidente*, Taurus, 1989.
10 Carrasco, 1986.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

así como el uso de prendas y vestimentas no apropiadas (como el biquini, incluso en las playas).

Rearme homofóbico: el endurecimiento de 1928 y sus defensores.
A lo largo de este periodo, muchos eran los que pensaban que la visibilidad de la homosexualidad, su pujanza, exigía que se le pusiese coto en el texto de la ley. Esto separa de manera decisiva la homofobia liberal que mantenían gente como Carmen de Burgos o incluso Cansinos del auténtico reaccionarismo represor que encuentra acomodo a mediados de los años veinte. Una manifestación de este recurso a una legislación más represiva la tenemos en un panfleto de 1932, *Sodoma y Lesbos modernas*, de Antonio San de Velilla: tras refutar con energía los intentos de tolerancia de médicos y juristas liberales, declara que, enfermedad o vicio, la mejor solución para evitar la corrupción que conlleva la homosexualidad es una legislación fuerte. Esta idea contribuye a reforzar el proyecto explícitamente político de exaltación de la España eterna. El autor analiza las actitudes hacia la homosexualidad de los gobernantes de nuestro país y las relaciona con el tono moral del tiempo en el que reinaron. Épocas de decadencia y degeneración coinciden, según este autor, con la lenidad frente a los homosexuales. Las épocas presuntamente gloriosas castigan al sodomita con dureza. En particular, San de Velilla admira el rigor de las leyes antisodomíticas de los Reyes Católicos (míticos fundadores para los reaccionarios de la España única, grande y, no sin ironías, libre):

> En las naciones no pervertidas, la sodomía es un delito que hace ultraje a las costumbres precisamente por ser un vicio de enfermos y de anormales, que contrarían en sus impulsos antifisiológicos y anómalos las leyes naturales.
>
> Por creerlo así, los bien intencionados y juiciosamente asesorados Reyes Católicos promulgaron (...) en 1497 una Prágmática (...) en la que se encarecía la necesidad y urgencia de remediar el crimen de sodomía que se equiparaba en infamia con los de herejía y lesa majestad (...). Al pueblo le pareció acertada y justiciera una Pragmática que castigaba con tan ceñudo rigor un crimen de los señores cuyos tesoros –no siempre bien adquiridos– iban a servir, entre otras cosas, para guerrear contra los moros, usurpadores del suelo y enemigos de la fe.[11]

Frente a esta situación «sana» en la que el sodomita es quemado vivo, actitud que nuestro autor considera comprensible, la lenidad del Código Penal propuesto por los próceres republicanos no hará sino incrementar el descaro de los sodomitas. Escandalizado, añade:

> El código vigente no se define ni castiga como delito el homosexualismo en ninguna de sus diversas manifestaciones. Los pederastas y las tribadas no se consideran delincuentes. El *nefando delito* (...) no es ya ni falta, como su comisión no vaya acompañada por el escándalo, (...). En la actualidad puede

11 Antonio San de Velilla, *Sodoma y Lesbos modernas. Pederastas y safistas estudiados en la clínica, en los libros y en la Historia*, Barcelona, Carlos Ameller, 1932, p. 60.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alardear, sin miedo a sufrir el menor contratiempo corporal ni pecuniario, el sodomita en otro tiempo castigado con infamante pena de muerte y confiscación de todos sus bienes.[12]

La homofobia se presenta como el deber de todo patriota. Se recurre, como sucede en toda la tradición homofóbica, al insulto personal (a Ulrichs y a Gide) para descalificar al adversario. El proyecto de San de Velilla se enmarca así claramente en el reaccionarismo antimoderno de la España de los años treinta. El pasado se considera una reserva de cristianismo y honor, mientras que los intelectuales modernizadores están destruyendo los valores eternos de la patria:

> No se comprende la tolerancia –no es posible sea olvido– que con los homosexuales tiene el código vigente, promulgado en una época en que aun no había en España hombres de ciencia trocados en valedores de unos perversos, que ahora se muestran procaces e injuriadores al verse tan sabiamente amparados. Nuestros codificadores del año 1870 no presintieron, seguramente, el incremento y el vuelo que iban a tomar, andando el tiempo, la psiquiatría y las ciencias biológicas (...). Hoy, que al fin hemos entrado, a zancadas de alocados –no a pasos acompasados y firmes–, en la senda de un progreso anarquizante, nada de lo que se intente para cambiar la moral, las costumbres y las leyes no causará mucho asombro.[13]

San de Velilla se esfuerza por salvar de la quema al «insigne» doctor Marañón, pero se muestra en profundo desacuerdo con sus opiniones, tanto en lo que respecta al origen de la homosexualidad como al tratamiento que merecen los homosexuales:

> ¿Se dan cuenta los médicos amparadores del homosexualismo de la imprudencia que han cometido al ventilar en plena calle –por la que transitan y se paran a escuchar a todos los charlatanes, los ignaros y los necios temas profundos que aun no están en estado ni sazón de ser tratados fuera de las academias doctas? Al amparo de las autoridades científicas que han hecho escándalo y medro de sus hipótesis, imprudentemente divulgadas, se alzan las voces afeminadas de los homosexuales osados, que empezaron por pedir un poco de compasión para sus lamentables psicosis, y hoy ya se atreven a mirar con compasivo desdén a los normales, que ellos creen dignos de lástima porque forman, a su juicio, una minúscula minoría improductiva e inútil.[14]

El topos del «mundo al revés» se emplea aquí como estrategia patética para presentar la «normalidad» heterosexual asediada por los arrogantes homosexuales, envalentonados por la lenidad. Se trata, como ya hemos visto, de una fantasía cuyo fundamento en la situación real era bastante precario.

12 San de Velilla, 1932, p. 63.
13 Ibíd., p. 65.
14 Ibíd., p. 115.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Los homosexuales sólo podían hacer semejantes declaraciones en ambientes muy reducidos y rara vez por escrito. A San de Velilla y otros reaccionarios cualquier visibilidad les parecía excesiva. La solución es, por lo tanto, extremar la dureza contra ellos. Es el sustrato que alimenta los cambios en la legislación y las críticas más articuladas al naciente modelo homófilo.

El Código Penal de la dictadura de Primo de Rivera, promulgado en 1928 y en vigor hasta 1932, hace, por primera vez, distinción entre delito sexual homo y hetero. El castigo por el delito homosexual es, por supuesto, mayor: casi el doble de lo que correspondería al mismo comportamiento realizado por heterosexuales. Se refiere, en concreto, a dos de las figuras mencionadas. Sobre los abusos deshonestos, se declara lo siguiente en el párrafo segundo del artículo 601: «Cuando el abuso deshonesto, concurriendo cualquiera de las circunstancias del artículo 598, tuviera lugar con persona del mismo sexo del culpable, se impondrá la pena de dos a doce años de prisión». En cuanto al escándalo público, la nueva pena se especifica en el artículo 616: «El que habitualmente o con escándalo cometiere actos contrarios al pudor con personas del mismo sexo, será castigado con multa de 1.000 a 10.000 pesetas e inhabilitación especial para cargos públicos de seis a doce años».[15] Se trataba, en ambos casos, de penas considerablemente más duras que las que se imponían al equivalente heterosexual.

Hubo cierta resistencia a esta criminalización relativa por parte de juristas y psiquiatras liberales. Entre los primeros, hay que destacar la influencia del socialista Luis Jiménez de Asúa, una de las figuras más importantes del derecho español desde los años veinte, de gran influencia durante la República (y exiliado tras la victoria nacional). Se trataba de un jurista que, en lúcidas reflexiones sobre lo que constituye delito, había manifestado sus opiniones liberales sobre el aborto, la eutanasia y la peligrosidad. El 6 de mayo de 1929 concedió una entrevista al diario *Heraldo* en el que se manifestaba contra la criminalización de la homosexualidad en el Código Penal de la dictadura: los homosexuales, decía, no podían considerarse delincuentes o viciosos, sino que en todo caso eran enfermos. Sus intenciones no se expresan desde una perspectiva homófila, sin embargo tenían un importante componente ético, que se manifiesta especialmente en el libro de Jiménez de Asúa *Libertad de amar y derecho a morir*. Aquí se defiende la idea de que resulta contraproducente, a la par que poco ético, hacer de aspectos de la vida privada asuntos de ley. Contraproducente porque el castigo sólo repercute en el aumento del chantaje.

Desde diversos sectores se criticó con agresividad el liberalismo bienintencionado de Jiménez de Asúa, a quien se acusaba de hacer «apología de las aberraciones sexuales»[16]. En la descalificación no se dudaba en recurrir al insulto personal y a un machismo que, de nuevo, puede leerse como un signo de paranoia característico de momentos en que la homosexualidad adquiere visibilidad. Tanto el mencionado San de Velilla como, ya en los años cincuenta, Mauricio Carlavilla[17], se refieren a su baja estatura y su voz atiplada, en lo que

15 Cit. en Domingo, 1978, pp. 34-35.
16 San de Velilla, 1932.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

encuentran el «motivo» de su lucha por la descriminalización del comportamiento privado. Destaca entre las críticas un opúsculo del padre Sureda Blanco, en el que Jiménez de Asúa y Hernández Catá se consideran popularizadores de la perversión sexual[18]. Cualquier intento de quitar hierro a la sexualidad disidente tiene como respuesta la injuria, que sin descalificar las argumentaciones del injuriado, desautoriza su voz *in toto*. Jiménez de Asúa, según el razonamiento reaccionario, no tenía derecho a influir sobre la descriminalización de la homosexualidad porque él mismo no era un hombre del todo.

Valorar lo que significó la criminalización de 1928 es complejo. Hay que decir que, en general, se trata de un código extremadamente severo, consecuente con una situación de dictadura en la que el Estado represivo temía la violencia callejera[19]. En realidad, es el orden social, más que los comportamientos privados como la homosexualidad, lo que interesaba al legislador. Lo que sucederá es que tal severidad general se manifestará en toda la legislación, *incluido* el castigo de la disidencia sexual. Como sucedía desde el siglo XVII, la disidencia sexual se utiliza para reforzar la paranoia de desintegración social.

No es casual que, al mismo tiempo en que aparece la sombra de la criminalización, se produzca cierto florecimiento en la literatura en torno a la homosexualidad: el hecho de que exista algo contra lo que posicionarse estimula el debate. Y en algunos casos se dejan oír voces más tolerantes. Exactamente el tipo de consecuencia que quería evitarse. De hecho, uno de los argumentos tradicionales contra la penalización no es exactamente homófilo: se sugiere que la opresión desarrollará un contradiscurso fuerte y sacará el tema a la luz más de lo necesario.

Jiménez de Asúa y el Código republicano. El concepto de «estado peligroso»

En cualquier caso, la vigencia del Código del 28 es breve, y terminará con la implantación el mencionado Código de 1932, consecuencia directa de la nueva mentalidad que trae la República del 31. El Código republicano asimila las críticas de Jiménez de Asúa, y la homosexualidad volverá a quedar despenalizada.

Se siguen tipificando los delitos sexuales ya mencionados, pero desaparece toda distinción relativa a penas entre homosexuales y heterosexuales. De nuevo, no hay nada en el texto de la ley que reprima las relaciones homosexuales en mayor medida que las heterosexuales. Por supuesto, la interpretación de la ley hacía difícil que ni las unas ni las otras pudieran llevarse a cabo en una situación de libertad.

De hecho, tan flexible es el texto (y tanto margen concede a la homofobia de los juristas) que el franquismo acepta, en general, el Código del 32, aunque lo aplicará en algunos casos con mayor dureza. Nos encontramos con un

17 Mauricio Carlavilla, *Sodomitas*, Madrid, Nos, 1956.
18 Francisco Sureda Blanco, *Crisis del pensamiento moderno en sus relaciones con la bases criteriológicas de mi fe*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
19 Terradillos, *Peligrosidad social y estado de derecho*, Madrid, Akal, 1981.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

repliegue conservador que tendrá uno de sus máximos exponentes en lo judicial. La Justicia, como la Iglesia y el Ejército, se mostrarán dispuestos a seguir las pautas del nacionalcatolicismo.

Uno de sus principales ponentes fue, como queda apuntado, Jiménez de Asúa. Las circunstancias en las que se produjo su intervención se explican en un opúsculo de 1934[20] sobre la Ley de Vagos y Maleantes. Para este jurista, la ley no tenía por qué inmiscuirse en la vida privada del ciudadano:

> El concepto de «libertad de amar» significa que los estados no tienen para qué mezclarse en los sentimientos y emociones espirituales de los humanos. La amistad entre personas del mismo sexo o de naturaleza heterosexual tiende entre los individuos lazos que a menudo son eternos, crea deberes que se cumplen sin coacciones legales, y es fontana de abnegados episodios. El estado no regula las amistades ni prescribe la perfección de un contrato para que dos hombres se sientan unidos por simpatía recíproca.[21]

Jiménez de Asúa se inspira en las formulaciones científicas de la homosexualidad para liberalizar la legislación. Nótese cómo aquí se invierte la tendencia decimonónica que utilizó la ciencia como base del pensamiento homofóbico:

> Lejos de afirmarse hoy que el homosexual es un delincuente, se procura la búsqueda de interpretaciones científicas, a cuya luz aparece claro que el «amor socrático» y el «amor sáfico» no son actos delictivos, sino hechos reveladores de trastornos constitucionales del sujeto.[22]

Así, España llegó a contar con un modelo legislativo que no caía en los errores de Suiza o Chile, casos analizados por Jiménez de Asúa. Los delitos sexuales vienen incluidos en la Ley de Vagos y Maleantes, que se introduce en 1933. Es una ley importante porque aquí cristaliza la adopción de medidas de carácter predelictual: ya no se castigan simplemente hechos delictivos (los supuestos que hemos apuntado más arriba), sino que se establece la idea de «estado peligroso». La formulación era abierta y en cierto modo progresista. Para Jiménez de Asúa, la categoría de «estado peligroso» podía contribuir a «sanar» al criminal en potencia y protegerle del delito, al tiempo que se evolucionaba hacia una sociedad más comprensiva y tolerante. Fue gracias a su influencia por lo que se insistió en el «estado peligroso». El énfasis estaba en la ayuda y la protección social. Pero a pesar de esto, se puso la semilla para toda una serie de desmanes legislativos.

El propio concepto de «estado peligroso» es, valga la redundancia, un peligro, ya que, como se demostró en el experimento, puede utilizarse para reprimir de manera azarosa. Claramente, en su trabajo sobre la ley, Jiménez de Asúa aboga por eliminar de la misma cualquier tipo de valoración moral. Pero

20 Luis Jiménez de Asúa, *Ley de Vagos y Maleantes: un ensayo legislativo sobre peligrosidad sin delito*, Madrid, ed. Reus, 1934.
21 Jiménez de Asúa, *Libertad de amar y derecho a morir*, Madrid, Historia Nueva, 1928, p. 114.
22 Jiménez de Asúa, 1928, *op. cit.*, p. 215.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en la práctica, esto resultó imposible. Aunque en ella no se hablaba de homosexualidad, fue fácil para el legislador franquista introducirla como supuesto, ya que el *habitus* homofóbico la configuraba claramente como un «estado peligroso» más. Las intenciones regeneracionistas que motivaron el espíritu de la ley pronto desaparecieron y su aplicación sería simplemente represiva a lo largo del franquismo: la predelictualidad se convirtió en una herramienta del régimen, no sólo para el control de los indeseables, sino para imponer su propia moral.

Con la Ley de Vagos y Maleantes se vuelve a una situación en que no se distingue entre actos delictivos cometidos por homosexuales o heterosexuales. Sólo en 1954 se reforma para incluir a los homosexuales como grupo *potencialmente* peligroso, y por lo tanto que requiere vigilancia especial. La ley también se endurece, al incluir actos realizados en privado bajo la denominación de «públicos», con lo cual se amplía su ámbito: es la justificación utilizada para las redadas. De esta reforma, y de la ley que sucedió a la republicana, la infausta Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, trataremos en el siguiente capítulo.

Como queda dicho, las penas por actos homosexuales fueron, con gran frecuencia a lo largo del periodo estudiado, cuestión de jueces (o de sus interpretaciones del texto de la ley) más que de legisladores. En el castigo jugaba un papel importante la distinción entre actos realizados en el ámbito público y en el ámbito privado. Hay que insistir que esta distinción es síntoma de la paranoia social en torno a la disidencia sexual: no se castiga el acto en sí, que al parecer no es intrínsecamente condenable, sino el hecho de que pueda ser percibido por otros «escandalizándoles» o, peor aún, «contaminándoles». El peligro de la homosexualidad está en su visibilidad. Y paranoicamente la visibilidad aparece con gran frecuencia en términos de contagio o expansión.

Será una distinción de gran rendimiento en otras legislaciones y que resulta de mayor importancia aun en la legislación británica, por ejemplo, hasta muy recientemente. La despenalización de la homosexualidad en Gran Bretaña en 1969 fue relativa, ya que restringía las relaciones homosexuales legales al ámbito privado. Una lectura estrecha de esta expresión hacía que en lugares como hoteles (por no hablar de saunas o parques públicos) los actos homosexuales eran ilegales. También lo era cualquier «incitación a cometer actos homosexuales», aunque el acto en sí estuviera libre de penalización.

1.2 NUEVAS ACTITUDES MÉDICAS: DE MARAÑÓN A FREUD

Minorización y liberalismo

Acabamos de comprobar que tras un periodo de resistencia, empiezan a aparecer actitudes más ilustradas frente a la homosexualidad, al tiempo que la homofobia también se recrudece y empieza a manifestarse en las leyes de manera cada vez más concreta. En la ciencia médica también se produce una evolución a mediados de los años veinte. Lo que vamos a encontrar no será tanto un avance concreto, en el sentido de «nuevos descubrimientos», sino un cambio claro de actitud. La versión endocrinológica de la homosexualidad se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

inspira en nuestro país en la obra de Ramón y Cajal, y éste parte del organicismo más estricto. En cambio, las ambiciones de los doctores que aspiraban a pasar sin transición de la ciencia a la moral se moderan. Ya en las primeras décadas del siglo los excesos de la criminología decimonónica empezaban a perder vigencia, se consideraban anticuados. Los análisis detallistas de la escuela lombrosiana no significaban gran cosa y no explicaban nada.

Esto no supone una decentralización del discurso científico al hablar de la homosexualidad. De hecho, la autoridad de diversas disciplinas médicas no hará más que incrementarse al soltar el lastre de un moralismo que, en definitiva, les restaba «objetividad». La ciencia médica es todavía el discurso de referencia al hablar de homosexualidad, y continuará siéndolo hasta los años ochenta. En ciertos sectores de la sociedad, se sigue recurriendo, hoy, al médico o al psiquiatra para aclarar dudas o en busca de soluciones de algo que estas disciplinas han contribuido a constituir como «problema».

En las nuevas formulaciones científicas a partir de mediados de los veinte se mantiene el impulso minorizador ya estudiado: la homosexualidad sigue considerándose una anormalidad bien definida que afecta a un reducido número de individuos. La idea de «responsabilidad» parece ser de especial importancia para mantener la separación entre ciencia y derecho. Estos individuos no son responsables de su defecto, y por lo tanto no deben sufrir el peso de la ley a menos que se produzca delito manifiesto. Por otra parte, las formas sufrirán cambios radicales siguiendo las nuevas tendencias ilustradas y corrientes de opinión.

Entre otras cosas, el homosexual se había convertido en una realidad más cotidiana que, frente a las espectaculares criaturas del positivismo de vidas melodramáticas, siempre decepcionaban. Los sexólogos decimonónicos habían creado un monstruo a partir de un número muy reducido de casos, quizá extremos, a los que se había añadido un importante componente ideológico para construir imágenes casi fantásticas, a menudo poco plausibles. La mayor visibilidad que se da con la relajación de costumbres de entreguerras (que tanto terror produjo entre intelectuales afines al 98) proporciona una perspectiva diferente. Ya no era posible defender con la misma fuerza una homosexualidad casi supernaturalmente malvada. Después de todo, tanto los médicos como los intelectuales empezaban a conocer, a veces de lejos, a estos perversos. En lugar de teorizar a partir de imágenes creadas por la paranoia cultural, se empieza a observar la realidad con mayor atención. A pesar de sus «anormalidades», resultaba claro para quien quisiera ver que llevaban vidas más o menos normales (en tanto que les era permitido por actitudes adversas) y que sus presuntas deficiencias no les impedía llevar una existencia sana y responsable.

Así, la teoría sobre la homosexualidad evolucionará en dos direcciones. Primero se distanciará de la criminología, evitando cualquier elemento moralizador. En España, mantendrá un enfoque positivista, bastante estrecho de miras. El científico más influyente en temas de sexualidad será Gregorio Marañón, endocrinólogo de formación. Esto hará que sus lectores y seguidores tengan una idea de la homosexualidad basada en estudios fisiológicos que cedían escaso lugar a los factores psicológicos (por no hablar del elemento social o cultural) o que no los integraban de manera convincente. En segundo lugar, reducirá el campo de atención a un tipo de homosexuales

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

concreto, de lo que se deduce que progresivamente irá admitiendo la existencia de «buenos» homosexuales, sobre los que la medicina sólo puede constatar su desviación, pero a los que no pretende curar. Sospechosamente, la castidad será, según este modelo, una de las marcas de la presunta «bondad».

Son las bases del nuevo discurso de tolerancia condicional que permanecerá vivo entre los médicos incluso en las profundidades del franquismo. La teoría sigue constatando la anormalidad, pero en cierto modo se trata de una anormalidad «natural». De mayor importancia: se trata de un defecto «sin culpa», con lo cual no tiene por qué estar sujeta a los dictados de la ley. De manera algo melodramática se apela a la «compasión», sentimiento que refuerza la separación entre quien lo otorga y quien, se supone, lo merece. Aunque el médico pueda tener opiniones morales sobre el comportamiento sexual, la ciencia en sí no hace más que explicar sin juzgar.

Por insuficiente que nos pueda parecer hoy, este cambio de actitud resultó de una importancia capital. Aunque el discurso legal tiene mayor impacto directo sobre la vida cotidiana de los homosexuales, el legislador recurre siempre al discurso científico como discurso de autoridad. Aun en 1978, los juristas entrevistados por Victoriano Domingo Loren, sea cual sea su ideología política, recurren a «las últimas teorías científicas» para enmarcar sus opiniones sobre la validez de las leyes que determinan la homosexualidad en nuestro país. En muchos casos enmarcan sus opiniones jurídicas delegando en la ciencia un conocimiento más profundo pero tomando de ella elementos específicos.

De manera directa, esto afectaría a la reducida proporción de homosexuales que buscaron ayuda médica para resolver su «problema». Por ello interesa especialmente saber qué decía el discurso médico sobre la curación y tratamiento de la homosexualidad. Había cierto consenso, de Marañón a Sigmund Freud, en que la homosexualidad no tenía por qué ser curada. Pero el homosexual no acababa de funcionar como un ser bien integrado, y esto hacía que muchos de ellos (o, más a menudo, sus familiares), se interesaran, contra la opinión más autorizada, precisamente por las posibilidades de curación. En efecto, en los conflictos entre individuo y sociedad siempre parece más fácil que el que cambie sea el individuo. En favor de la integridad de ambos médicos, hay que decir que se dan pocas garantías de que ésta sea posible de manera permanente. Los posibles tratamientos, se nos dice, son complejos, las posibilidades de reincidencia son grandes. Freud sería remiso a dar grandes esperanzas al respecto. Marañón habla, en su estudio más importante sobre el tema, de injertos hormonales que sólo sirven para corregir casos extremos de «estados intersexuales» (individuos en los que se manifiestan caracteres sexuales del sexo contrario), pero que no pueden aplicarse a la mayor parte de los homosexuales que no manifiestan el desequilibrio hormonal[23]. La influencia del psicoanálisis (que pone mayor énfasis en los procesos mentales) contribuirá a cambiar actitudes, aunque tal cambio será lento: Marañón será aquí una referencia más importante que Freud hasta bien entrado el franquismo. A pesar de que se conoce al segundo, se utilizan las conclusiones del primero.

23 Marañón, 1972, *op. cit.*, p. 612.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sexo para las masas: popularización de la ciencia sexológica

La República traerá un renovado interés por la sexología, y la «salud sexual». Pero sexo y medicina nunca se han llevado demasiado bien y el resultado fue, aun con buenas intenciones, una intensificación de discursos que separaban lo normal de lo patológico. Los doctores liberales, empeñados en mostrar la sexualidad como manifestación de salud, seguían manteniendo la homosexualidad como el reverso de esta salud. Peor aun: incluso el comportamiento heterosexual va sufriendo presiones de pedagogos y doctores que no hacen más que limitarlo y llenarlo de etiquetas.

Entre los trabajos popularizadores de la ciencia sexual destacan por su difusión los cuadernillos de Martín de Lucenay aparecidos entre 1933 y 1934 bajo la rúbrica *Temas sexuales*. Se trata de una serie popularizadora de ensayos ilustrados en la que se dan cita el amarillismo, la morbosidad, el consejo práctico y el refrito científico. Junto a volúmenes sobre «naturismo» o higiene sexual encontramos otros en los que se tratan temas candentes como la prostitución, curiosidades (como el que versa sobre cómo fingir la virginidad) y, en fin, disquisiciones que rozan lo fantástico, como la brujería o los rituales de antiguas civilizaciones. En varios se habla de homosexualidad, tanto masculina (*Invertidos célebres*) como femenina (*Vicios femeninos: safismo y tribadismo en la Antigüedad*).

Aunque este tipo de estudios se benefició de la libertad de expresión que trajo la nueva situación, el contenido era, incluso en la época, conservador. Su mayor virtud fue poner al alcance de un público con cierta instrucción algunos temas que hasta entonces eran coto de los científicos. Como sugieren los títulos, no se trata de visiones demasiado rigurosas (no se ha consultado una bibliografía actualizada ni se cotejan las opiniones más recientes, con la excepción del doctor Marañón); se aspira a saciar la curiosidad de un buen sector del público, lo cual conduce a que a veces rayen la pornografía.

El volumen sobre la homosexualidad busca un equilibrio entre la espectacular retórica degeneracionista, que se refiere a la homosexualidad como anormalidad, tara o «misterio» y el nuevo discurso científico que evita valoraciones morales. Así, desde el principio se asegura al lector que «por lo general la homosexualidad no se observa más que en individuos tarados desde el punto de vista psicopático o biológico»[24]. Al mismo tiempo, se distancia de los rigurosos dictados del degeneracionismo decimonónico al sugerir la necesidad de comprensión. Se dirige claramente a un lector heterosexual, con el fin de «informarle» con cierta objetividad pero sin hacer la homosexualidad atractiva.

En su enfoque biologista, Martín de Lucenay sigue claramente el trabajo de Marañón, aunque se distancia de él al defender la existencia dos tipos totalmente distintos de homosexual, tomada del trabajo de Havelock Ellis: el invertido (congénito) y el perverso (adquirido). A esto hay que añadir la repetición de ciertos motivos paranoicos de principios de siglo: por ejemplo, se nos dice que la homosexualidad se da «en muchos individuos absolutamente normales desde todos los puntos de vista, por puro «snobismo», porque «está de moda» o por el deseo de significarse y de atraer la atención».

24 Ángel Martín de Lucenay, *Homosexualidad*, Madrid, Fénix, 1933, p. 6.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La idea de la homosexualidad como peligro público se expresa aquí claramente. Una segunda marca del discurso paranoico es la caracterización simultánea de los homosexuales como «frígidos sexuales»[25]: la homosexualidad pierde un significado específico de relaciones sexuales entre individuos del mismo sexo y, siguiendo el pensamiento paranoico del siglo XIX, se identifica con un sentimiento general de «perversión», anormalidad o carencia[26].

Una anécdota incluida en el estudio para ilustrar el mimetismo de algunos homosexuales ilustra de manera nítida el pensamiento paranoico. Cuenta Martín de Lucenay la historia de un periodista que entrevista a un famoso literato homosexual en casa de éste. Al entrar, queda impresionado por lo que el autor denomina «aparato efectista»: la decoración es cuidada, orientalista, femenina; el propio escritor aparece maquillado y seductor, hasta el punto de que, comentará el periodista, «a partir de aquel día comprendo que un hombre muy macho pueda llegar a la violación sin importarle el sexo del objeto violado»[27]. Dado el carácter popularizador del libro, es posible imaginar que se esta opinión se presenta como normalizada. Nótese así cómo la fascinación por el homosexual trae a la mente del presunto heterosexual la idea de violación.

Con todo, siguiendo el espíritu de los tiempos, aboga finalmente por una actitud tolerante y comprensiva (algo difícil, la verdad, después del batiburrillo de teorías y condenas que hemos encontrado a lo largo del ensayo) que se resume en la conclusión del volumen:

> No defendemos la homosexualidad en ninguno de sus aspectos porque contra todas las teorías que pretenden justificar su normalidad y hasta su belleza pueden oponerse los enunciados perfectos de la lógica sexualidad; pero lo que sí es preciso comprender es que al ser el homosexual un fenómeno biológico, algo que, si se quiere, puede ser responsable de las manifestaciones de su dolencia, tampoco un homosexual debe ser castigado ni menospreciado por la sociedad por el hecho inevitable de mostrar su instinto en las únicas expresiones que las leyes naturales le han impuesto desde antes de nacer, y, acaso, de ser engendrado.[28]

Como vemos, las imágenes populares de la homosexualidad seguían bebiendo del discurso fóbico del degeneracionismo, a pesar de que se hubiera pasado de la condena y la repugnancia a una comprensión un tanto superficial.

El papel de Gregorio Marañón

Al hablar de homosexualidad en España durante los años veinte y treinta, la figura de referencia, por prestigio profesional y popularidad es, sin duda, don Gregorio Marañón (1887-1960). Marañón era discípulo y seguidor de Ramón y Cajal. Además era un personaje de vasta cultura que escribió una

25 Ibid., p. 32.
26 Es una idea que Mauricio Carlavilla también refleja, ya en los años cincuenta cuando, en su retrato de Manuel Azaña lo califica de «eunuco». Véase Carlavilla, 1956, p. 133.
27 Martín de Lucenay, *op. cit.*, p. 32.
28 Ibid., p. 42.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

serie de ensayos sobre figuras históricas. Destaca su trabajo sobre Enrique IV de Castilla, al que estudia como un caso clínico. Tanto en su obra humanística como en la obra médica, la homosexualidad ocupa un lugar relevante. Asistió a reuniones de la Liga Mundial por la Reforma Sexual sobre Bases Científicas, el movimiento creado por el doctor Magnus Hirschfield en 1928 para promover un cambio de actitudes que afectase a la sexualidad. Perteneció al comité de redacción de la revista *Sexos*, equivalente español de la homónima publicación de la Liga[29]. Aunque sólo en parte asimila las ideas de liberación sexual propuestas, encontramos en su obra declaraciones que se oponen a toda condena legal del homosexual. Alaba la legislación española por considerarla más abierta al respecto que la de otros países[30]:

> Debemos enorgullecernos de ello, pues no sólo se trata de una insensatez en el terreno científico, sino, socialmente, de una táctica, a más de inhumana, notoriamente contraproducente, dada la peculiar psicología de los homosexuales. Ellos creerán siempre que es Platón y no el juez el que tiene razón. Y, prácticamente, es inevitable el recrudecimiento de la homosexualidad después de los procesos contra los invertidos que han escandalizado por su rigor: el ejemplo mas neto es el de la condena de Oscar Wilde, responsable de una buena parte de la boga actual del homosexualismo.[31]

La firme posición contra cualquier criminalización, citada con frecuencia por Jiménez de Asúa, contrarrestaba la implicación homofóbica del discurso intelectual. En sus ensayos sobre la leyenda de *Don Juan*[32] llegaba a sugerir que al mítico personaje en realidad no le gustaban las mujeres. Su obsesiva seducción era resultado de una inmadurez que le incapacitaba para amar de verdad a una sola mujer (con lo que se presuponía la centralidad de la monogamia) y que relacionaba con las formulaciones científicas sobre la etiología de la homosexualidad. Esto hizo que muchos llegasen a simplificar y declarar, de manera algo absurda, que en realidad «Don Juan era homosexual», sin que se les llegara a ocurrir que, de serlo, es probable que se hubiera dedicado a perseguir a muchachos y no a señoras. La homosexualidad volvía a presentarse aquí simplemente como aquello que había en el fondo de *cualquier* transgresión a la norma heterosexista.

Fue un malentendido que marcó a la generación de la dictadura y la República en nuestro país. A partir de sus ensayos científicos y humanísticos, se ganó fama, incluso entre los propios homosexuales, de un luchador por su causa. Se trata de una actitud satirizada por Álvaro Retana, en 1933. En *A Sodoma en tren botijo*, los personajes se permiten una frivolidad en torno a la figura del doctor:

29 Richard Cleminson, *Anarquismo y homosexualidad*, Huerga y Fierro, Madrid, 1995, p. 119.
30 Marañón, 1972, p. 124.
31 Una ilustración interesante de las reacciones que el texto provoca: en la copia consultada en la Biblioteca Nacional se ha subrayado este pasaje y el lector ha anotado al margen la exclamación «¡Muy bien!»; hay que entender que se trata de apoyar la visión tolerante de Marañón, aunque la declaración habla precisamente de evitar la excesiva visibilidad; pero una mano diferente añade, quién sabe cuántos años o décadas más tarde, la exclamación «¡marica!» unida a la anterior con una flecha.
32 Gregorio Marañón, *Don Juan*, Madrid, Austral, 1940.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La lectura de algunos volúmenes del doctor Marañón le había hecho deducir arbitrariamente que este ilustre hombre de ciencia justificaba e incluso defendía el homosexualismo, y como consecuencia de tan peregrina convicción, siempre que exponía algún principio favorable al tercer sexo se lo atribuía tranquilamente al eximio catedrático.

—Ya sabéis lo que dice el doctor Marañón —advirtió cierto día—: Que todo hombre lleva dentro una marica dormida.

—Pues la tuya debe de haber tomado café —sentenció la Bella Chelito.

Rafaelito Morenal llamaba al doctor Marañón *el único varón sobre la tierra* y se complacía en atribuirle afirmaciones tan descabelladas e incongruentes como éstas:

—El individuo a quien sólo le gustan las mujeres es un hombre normal. El individuo a quien sólo le gustan los hombres, es un invertido; y a quien le gustan las mujeres y los hombres, es el individuo perfecto.

—Pero, Rafaelito, por Dios, ¿cómo va a decir Marañón esas atrocidades?

—Como dice también que somos irresponsables y que es un insulso el que se escandaliza de nuestras manifestaciones.

—En mi tiempo —aseguraba la bella Chelito— las maricas no eran tan estrepitosas como las de hoy. Llevaban *esto* recatadamente, con algo de remordimiento, pero las de ahora parece que tienen a gala ser *así*. Y no se encuentran a gusto más que enseñando el plumero.[33]

En efecto: tanto entre homófobos como entre los propios implicados, faltos de otras referencias, el doctor Marañón aparecía como un «propagador» de la homosexualidad, sólo por dedicarse a escribir sobre el tema con aspiraciones de rigor y seriedad[34]. Otras figuras, como la feminista Hildegart Rodríguez, fueron mucho más radicales que Marañón al hablar de sexo. Marañón no considera la homosexualidad un estilo de vida «normal», y en ocasiones incide en un discurso cercano a la degeneración. Personalmente, la homosexualidad no le resultaba algo que hubiera que alentar, aunque su actitud como médico era mucho más abierta que la de la mayoría de sus contemporáneos. Pero sobre todo condenaba la visibilidad de la misma. La presunta tolerancia en su trabajo es una estrategia para reducir la visibilidad social. Dado que un discurso de homofobia explícita era la norma en la época, los escritos de Marañón parecían, en comparación, una defensa del homosexual. El límite para nuestro médico está siempre en el temido «proselitismo»: cuando un homosexual trata de «hacer adeptos» hay que poner coto a sus aspiraciones. Otro aspecto del trabajo de Marañón será utilizado por los médicos franquistas y acabará como pilar de las condenas a homosexuales por delito de «escándalo público»: el homosexual debe ser reprimido si exhibe su tendencia, ya que ello contribuye a la desmoralización de la sociedad. Por supuesto, la idea de escándalo era antigua, pero el prestigio del doctor se utiliza para entronizarla como categoría legal que afecta a los homosexuales.

33 Retana, 1923, pp. 20-21.

34 Una actitud similar encontramos entre los estudiantes de la Residencia que protagonizan *El misántrop*, de Llorenç de Villalonga (1972), en la que acusan al doctor de ser un *maricón* por su presunta defensa de la homosexualidad de Don Juan.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Estas operaciones se realizaron a veces con el asentimiento del propio doctor cuando llegó el franquismo: a pesar de su liberalismo fue, como tantos otros intelectuales de mentalidad abierta, fácilmente asimilable por el régimen. Por supuesto, para entonces dejó de escribir sobre la inconveniencia de una legislación antihomosexual.

En términos de ideología, el conservadurismo sexual de Marañón es profundo, y a esta ideología adapta sus conclusiones organicistas. Por una parte, indica que no existe la «perfección sexual»: no hay ni hombres ni mujeres puros. Esto podría conducir a conclusiones que cuestionan los roles de género. Sin embargo, a pesar de que para Marañón la falta de perfección es normal desde el punto de vista biológico, partiendo de roles aboga por esencias casi puras de masculinidad y feminidad. Las ideas sobre masculinidad y feminidad son puramente tradicionales, y quieren al hombre como principio fuerte y activo, mientras que el lugar de la mujer es el hogar, como madre y como reposo del guerrero:

> La intersexualidad del instinto —homosexualidad— es una rama torcida en el progreso de la vida sexual. Para que no brote no hay otro medio que fortificar la diferenciación de los sexos, exaltar la varonía de los hombres y la feminidad de las mujeres. Empresa ardua porque en ella se incluyen multitud de problemas biológicos, pedagógicos, morales y económicos de infinita trascendencia. Pero empresa hacedera, a condición de no cerrar los ojos ante la verdad.[35]

Así, sin olvidar su influencia benéfica o moderadora contra el reaccionarismo más cerrado a principios de los treinta, es posible considerar a Marañón el precursor en España de la homofobia liberal.

Psicoanálisis: ocasiones perdidas

En *Sexo y razón* se sugiere que su importancia hizo difícil que el discurso sobre perversión sexual adoptase una retórica plenamente freudiana[36]. Bien distinto es que la influencia de Freud haya sido siempre positiva al tratar de la homosexualidad. Aunque la herencia del maestro tuviera un potencial antihomofóbico, sus continuadores, especialmente a partir de los años cuarenta, efectuaron una relectura de sus ideas en términos homófobos. Estas interpretaciones llegarían a nuestro país a través, entre otras cosas, de textos de cultura popular. Conviene, en cualquier caso, remontarnos a la fuente para distinguir entre el psicoanálisis freudiano original y las versiones del mismo que a menudo conocemos en los enfoques patologizadores.

La obra de Sigmund Freud llega pronto a España[37], aunque los vaivenes políticos y culturales hacen que su penetración no sea demasiado profunda. Se encuentran manifestaciones tempranas de su influencia en la obra de Pío Baroja, y, por supuesto, tuvo cierto impacto entre los poetas del 27, así como en artistas del momento como Salvador Dalí. Su impacto en ambientes cien-

35 «Prólogo» a Hernández Catá, *El ángel de Sodoma* (2ª edición), Madrid, Compañía General de Artes Gráficas, 1929, p. 17.
36 Vázquez y Moreno, 1997, p. 265.
37 Véase T.F. Glick, «El impacto del psicoanálisis en la psiquiatría española de entreguerras», en José Manuel Sánchez Ron (ed.), *Ciencia y sociedad en España*, Madrid, El Arquero, 1988.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tíficos es más limitado y al parecer no llega a ser hegemónico en estos años, aunque es citada por psiquiatras de la época como Fernández Sanz. En realidad, este autor, ya en 1914, enfatizará sus desacuerdos con la obra del médico vienés, al que acusa de «nominalista», así como el uso demasiado insistente de la sexualidad como origen de toda enfermedad mental[38].

Sin embargo, siquiera como referencia, será importante repasar algunos aspectos innovadores del nuevo discurso sobre la sexualidad: nos indicarán caminos no tomados y oportunidades perdidas, al tiempo que contribuirán a situar el cientifismo de Marañón y sus seguidores en un contexto más amplio.

En primer lugar, cabe decir que la formulación más sistemática e influyente de la homosexualidad que se encuentra en el primer periodo de la obra de Sigmund Freud, así como la de mayor influencia, es la que se encuentra en los *Tres ensayos sobre la sexualidad*, de 1905. El doctor vienés evolucionaría a lo largo de su carrera, pero el impacto de estos textos hará que muchos de sus seguidores trabajen a partir de las conclusiones encontradas en ellos. Y estas conclusiones serán principalmente las que se deformarán con los años. En la década de los cuarenta, cuando el doctor vienés había abandonado una retórica minorizadora (aunque también, bajo la influencia de los acontecimientos que sacudían al mundo, había abogado por la necesidad de la represión de los instintos), las lecturas que de él se hacían habían sido apropiadas por un discurso patologizador que dominará el trabajo de epígonos como Bieber y Socarides[39]. En su trabajo, se abandonan algunos aspectos centrales de las propuestas freudianas[40], para acentuar un elemento patologizador en las descripciones de la homosexualidad. A esto hay que añadir un énfasis en la «curación» que es, en realidad, antifreudiano pero que traería pingües beneficios a sus defensores. Como sucedía en el siglo XIX, el pensamiento científico no está exento de intereses colegiales.

Freud hará desaparecer el vocabulario degeneracionista y las connotaciones de pecado o misterio del estudio de la sexualidad[41]. El homosexual puede ser un individuo totalmente normal. Su «Carta a una madre americana» insiste en que la homosexualidad sólo es un estigma debido a la moral convencional, que en sí no es nada que tenga que curarse. Por supuesto, puede ser fuente de infelicidad, pero sólo por motivos externos. Y sobre todo no es tan fácil de «cambiar» como a su corresponsal le gustaría[42].

No sólo eso. Para Freud la homosexualidad es algo que se encuentra en mayor o menor grado en todos los seres humanos, que nacen con una disposición plenamente bisexual. Esta bisexualidad se convierte en homo (o hetero) sexualidad a partir de un proceso de evolución en el que juega un papel clave el complejo de Edipo, uno de los conceptos freudianos centrales, así como de los más criticados.

Por supuesto, parte de las críticas al complejo de Edipo proceden de posiciones libertarias (como las que encontramos en Marcuse o Reich). Freud lo presenta como una evolución «natural». La homosexualidad representaría un

38 Glick, 1988, *op. cit.*, p. 210.
39 Weeks, 1993.
40 Socarides rechaza, por ejemplo, el concepto de bisexualidad original, tan importante para «normalizar» la homosexualidad.
41 Al menos de la sexualidad masculina: su definición de la sexualidad femenina como «continente oscuro», por ejemplo, ha sido objeto de crítica por parte del feminismo.
42 Véase «Letter to an American Mother» (1935), en *American Journal of Psychiatry*, 107, 1951, p. 787.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«fracaso» en la negociación del proceso de maduración. Todo depende de cómo consideremos términos como «fracaso», «natural» o incluso «maduración». Evidentemente, si, como ciertas lecturas pretenden, los asociamos a reglas de carácter moral, la posición del homosexual no mejora mucho respecto a los tratados del siglo XIX. Con el paso de los años, Freud pasará a hacer teoría cultural a partir de su teoría de la psique. Se trata de una transposición que se desarrolla a nivel simplista y que tendrá importantes consecuencias ideológicas en la perspectiva de los psicoanalistas. Para el Freud de *El malestar en la cultura*, la vida del instinto ha de ser reprimida para evitar el caos social y ha de ser transformada en comportamientos convenidos y socializados. A pesar de que el doctor vienés no se refiere aquí a la homosexualidad, fue fácil para algunos seguidores incluirla en sus admoniciones. La homosexualidad es «natural», pero ha de ser reprimida junto a otros aspectos naturales del individuo por el bien de una sociedad estable.

Pero no son éstas connotaciones deseadas por el creador del psicoanálisis. De hecho, toda una teoría de la represión como civilización ha sido desarrollada por algunos descendientes de su pensamiento en términos revolucionarios. El trabajo de Wilhelm Reich y Herbert Marcuse da la vuelta a la lectura reaccionaria. Es cierto que el complejo de Edipo construye cierto modelo de afectividad específicamente heterosexual, pero ello, en realidad, se debe a fuerzas politicoculturales. El Edipo crea individuos perfectamente integrables en las estructuras capitalistas. En realidad, el homosexual es simplemente un disidente de una convención. Y la convención puede cambiarse.

Así, las posibilidades del freudianismo eran potencialmente liberadoras. De hecho, el freudianismo, cuando su influencia se deja sentir plenamente, supone la losa definitiva en ciertas ideas psiquiátricas del siglo XIX. Sus tres postulados clave a principios de siglo (la sexualidad infantil, la bisexualidad básica y el papel del inconsciente) proporcionan un programa nuevo para aproximarse a la sexualidad. Sin embargo, una lectura demasiado literal del complejo de Edipo y del concepto de madurez hace que el homosexual pase de ser básicamente un «invertido» a ser un infantiloide emocional. Infantilismo, fijación materna, ausencia del padre, edipismo, son motivos que pasarán del psicoanálisis a la imaginería popular en la descripción del homosexual. A partir de este momento, por ejemplo, las «madres fuertes», siempre presentes en la tradición homosexual, se convertirán en signo inconfundible de patología. Los ejemplos se multiplican y aparecen tanto en enfoques homófilos como en otros de intencionalidad más cuestionable. De entre los textos que se discuten en este trabajo, un número importante presenta a una madre dominadora, casi masculina: *La máscara de carne*, *Un amor fora ciutat*, *El día que murió Marilyn*, *El cordero carnívoro*, *Un hombre llamado Flor de Otoño* o *Los placeres ocultos* serían ejemplos significativos.

1.3. LA NOVELA COMO CASO CLÍNICO: *EL ÁNGEL DE SODOMA* Y *LA ANTORCHA APAGADA*

Recepción de *El ángel de Sodoma*

El derecho y la ciencia se preguntan qué hacer con el homosexual, que aparece como un problema. En ambos campos podrá percibirse una rama

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reaccionaria que defenderá su desaparición, aunque también hemos visto opiniones que se presentaban como liberales. Este nuevo liberalismo se refleja en diversas obras de ficción, que proponen programas y diagnósticos parecidos a los de médicos y juristas. En el capítulo anterior nos hemos referido a *El ángel de Sodoma*, novela que tuvo gran impacto con su aparición en 1928. En 1929, tras la inclusión de la homosexualidad en el Código Penal, aparece una segunda edición que incide en estos debates, prologada por Gregorio Marañón y con un epílogo de Luis Jiménez de Asúa. Se trata de un hecho significativo: el editor buscó específicamente dos autoridades en la vida intelectual española que se habían decantado públicamente contra la criminalización de la homosexualidad. A pesar de la retórica minorizadora del texto, unida a una representación del homosexual como individuo infeliz en la línea degeneracionista, fue posible utilizar el libro como intervención en el debate sobre la criminalización.

Ambos autores alaban la sensibilidad de Hernández Catá, así como su valentía, y reiteran las opiniones expresadas en otros textos. Luis Jiménez de Asúa la estima «un documento humano de valor superlativo». Añade:

> El autor sabe que el relato nada gana con citas científicas, pero su prosa ligera está cimentada en las más modernas concepciones biológicas. El edificio de su ficción denuncia una vastísima cultura. (...) Catá nos demuestra la naturaleza congénita del homosexualismo, que ya Platón adivinó cuando dijo poéticamente que el ser masculino era producido por el sol, el femenino por la tierra y el tercero, que participaba de los dos sexos, por la luna, que tanto tiene de tierra como sol.[43]

Este tipo de opiniones ilustra la especificidad de la recepción de los textos: cada época lee según sus necesidades y según unos presupuestos determinados. Tratar de integrar estas ideas en su contexto nos ayuda a comprender los objetivos del liberalismo en el periodo, bien distintos a lo que cabría esperar en nuestros días. El simple hecho de representar la homosexualidad moderando los excesos del degeneracionismo convertía cualquier historia en un acto de heroísmo desde el punto de vista liberal. No es el contenido o la trabazón lo que cuenta (ninguno de los dos autores se refieren a ellos en detalle), sino la mera representación según ciertos parámetros. Para Jiménez de Asúa, el valor de la novela está en su soterrado «cientifismo», pero además en demostrar, contra la opinión general, que el homosexual no tiene culpa. Así, la culpabilidad del homosexual era capital a la hora de decantar opiniones. O al menos era un arma esgrimida por el reaccionarismo criminalizador, basado en la idea de que sólo hay delito cuando hay culpa. Hernández Catá deja esta idea bien clara en uno de los monólogos interiores del personaje. En realidad, la voz que escuchamos aquí es la del nuevo discurso científico ventriloquizado por José María:

> ¿Qué culpa tengo yo? ¡Si fuera un vicioso, un vil caído por lujuria en la renegación del sexo, merecería que se me escupiera! ¡Pero, si dentro de mí, me

43 Hernández Catá, 1929, p. 88.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

siento blando, femenino! ¡Si desde niño gusté de cuanto las mujeres gustan! Si la Naturaleza o Dios o Satán iban a hacerme mujer, y, cuando ya estaban puestos los cimientos de mi ser, se arrepintieron y echaron de mala gana arcilla de hombre ¿qué he de hacer yo? Tal vez ella, mi madre, quiso tener como primer vástago una hija y su deseo frustró mi destino... Sí, eso debió ser.[44]

Por su parte, desde su privilegiado podio del prólogo, Marañón activa una lectura liberal del texto, que considera puede servir de «bálsamo» a quienes sufren por problemas sexuales[45]. Pero a este impulso piadoso une una justificación científica de la novela, que queda enmarcada como texto científico y, por lo tanto, alejada del terreno de la fantasía o lo simbólico, en el que quizá podría haber sido interpretada de manera más flexible.

En efecto, el doctor no duda en arrimar el ascua a su sardina y proyecta su propia idea de homosexualidad sobre un texto que pertenece fundamentalmente al Modernismo y por lo tanto hace gala de un recargamiento y una subjetividad resistentes al pensamiento científico. A pesar de esto, Marañón lee *El ángel de Sodoma* como un historial médico que, por ser buen arte, es también una lección de moral «extraída con sabiduría y delicadeza, de una triste verdad que nadie ignora». Como podría esperarse, relaciona el trabajo de Hernández Catá con el del científico en su impulso hacia la verdad y contra el oscurantismo:

La literatura actual, por el contrario, está llena de obras, algunas maestras, conocidas de todos, en las que una pasión ambigua sirve de conflicto capital. A ellas se incorpora la de Hernández Catá. No podía ser de otro modo, porque los estudios sexuales de los hombres de ciencia, a medida que precisamente se despojan de prejuicios literarios y pseudomorales, abocan, como a una encrucijada inevitable en todos los cominos, al punto de la intersexualidad.[46]

Por otra parte, aprovecha su tribuna para insistir en la anormalidad de los homosexuales, tal como hacía en sus libros científicos. En ambos casos se ve a la ciencia como salvadora del homosexual. Sin embargo, al volver la vista al texto es difícil encontrar en él algo que pudiera ayudar a los homosexuales a encontrar una voz propia y oponerse al rechazo de que era objeto.

En efecto, uno no de los aspectos más sorprendentes al enfrentarnos a *El ángel de Sodoma* es su estatus «oficial» como primera novela homófila publicada en este país. No sólo Marañón y Jiménez de Asúa lo expresan así, sino que los escritores del círculo de Cansinos critican al primero por prestar su apoyo a la ola de pederastia que ya ha cobrado demasiada fuerza. La crítica contemporánea ha manifestado su asombro: Victor Fowler[47], por ejemplo, en su visión de la representación de la homosexualidad en la narrativa cubana, destaca la imagen amargada del homosexual en un tiempo en que circulaban modelos identitarios mucho menos inseguros.

44 Ibid., p. 45.
45 Ibid., p. 11.
46 Ibid., p. 14.
47 Víctor Fowler, *La maldición. Una historia del placer como conquista*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Triste degenerado: José María y el ideal homosexual

Pero, ¿de qué cariz es la ejemplaridad de *El ángel de Sodoma*? ¿Qué es exactamente lo que se pone al lector como ejemplo de vida? Leída hoy, poco hay en la novela que pueda considerarse «homófilo» o incluso «homoerótico». Al pobre protagonista le atraen, deducimos, los hombres, pero la débil sensibilidad homoerótica se identifica con el personaje, no con el autor. Cuando aparece el deseo sexual, se manifiesta como tortura interior, no como placer. Tras una visita al circo, acuden a saludar a una pareja de acróbatas. La mujer estrecha la mano de José María y nada sucede. Sin embargo, el contacto de su hercúleo compañero le sume en la desesperación. Al salir, su hermano Jaime, intensamente heterosexual, le pregunta qué opina de la mujer. Su reacción es la siguiente y constituye la revelación brutal que da sentido pleno a la trama:

> Pero la respuesta, surgiendo repentina en su mente, fue tan inesperada, tan turbadora, tan nueva y pavorosa para él mismo, que hubo de apretar los labios (...) para que ni una palabra revelara el hirviente abismo abierto de pronto en su conciencia. (...) «No, no se había fijado en la mujer»... Ni siquiera sabía si era rubia o morena... sus cinco sentidos polarizados en la vista no habíanle bastado para mirar con todas las potencias sensuales dormidas hasta entonces, sin que su conciencia se diera cuenta, a otra parte, a otro ser (...). Fue un largo y hondo minuto, turbio, lleno de removidas heces de instinto, en el cual su razón, su moral, su poder, sus tiideces, su dignidad misma, sintieron estallar debajo de ellos una erupción repentina e irresistible. (...) sólo el eco del tacto de una de las tres diestras estrechadas persistía en la suya y que sólo en una figura perduraba en su retina y en sus nervios: la del hombre... ¡La del hombre joven y fornido nada más![48]

Como puede verse, no encontramos las descripciones homoeróticas entre fascinadas y babeantes que hemos descubierto en textos como «Los ambiguos», de Retana. De esta manera, no se apela a la implicación del lector homosexual, cuyo deseo se ignora. El lector heterosexual, por su parte, no puede sino compartir con la enunciación la mezcla de compasión o desprecio que el protagonista inspira. Así lo declara Marañón, lector ideal de *El ángel de Sodoma*, en la conclusión a su prólogo: «Tengo por cierto que ningún hombre, al volver la última página del breve y apasionante libro, tendrá delante de sus ojos otra imagen que una noble, normal y fervorosa exaltación de la mujer»[49]. Es decir, se trata de una ejemplaridad negativa. Muestra al lector el camino que *no* debe seguir.

De hecho, al contrario de lo que sucederá con los guiños que encontramos en autores anteriores, Hernández Catá no parece ser consciente de la posibilidad de que un homosexual pueda utilizar su texto como justificación. Se trata de una novela que busca que el heterosexual comparta la compasión del autor cuando se dan ciertas circunstancias. En ningún momento se pretende presentar al protagonista como un modelo a seguir. La reputación homoerótica

48 Hernández Catá, 1929, pp. 35-36.
49 Ibíd., p. 19.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de *El ángel de Sodoma* en realidad hacía que muchos homosexuales quisieran verse reflejados o pudieran buscar en ella compasión. Para Marañón, la anormalidad sexual del protagonista es dolorosa y le impulsa «paso a paso hacia la muerte».

Frente al vitalismo del sentimiento amoroso en el libro comentado de D'Halmar, se trata de un texto melancólico, de un solo protagonista que se limita a vivir su propia frustración sin jamás comunicarla a quienes le rodean. Sin el contrapunto de un personaje sensual que se deja llevar por sus sentimientos (como Pedro Miguel en *Pasión y muerte del cura Deusto*) el énfasis está en un drama personal del que no hay salida. Siguiendo las convenciones del modelo degeneracionista, José María se presenta como el último eslabón de una familia aristocrática en decadencia. Es un individuo aniñado, delicado y enfermizo, que desde niño da muestras de inversión y un interés por el ámbito doméstico que resulta «femenino». Contrasta aquí con su hermano, de tendencias aventureras.

Hay un intento de hacer de José María un héroe positivo, al menos siempre y cuando sus valores sean los del heterosexismo. De hecho, más que simplemente héroe, José María es un santo. El descubrimiento del deseo que siente por el cuerpo masculino un día al contemplar a un acróbata le sume en una crisis que, por otra parte, da sentido (negativo) a su vida. Su falta de virilidad se relaciona con el terrible vicio que alberga. A pesar de esto, pasa esa noche en vela, sin atreverse a enfrentarse a sí mismo:

> Una claridad sulfúrea iluminaba los resortes más recónditos de su vida, hasta el confín de la niñez. Todo se encadenaba y explicaba. ¡Qué luz cruda, implacable, qué lógica horrenda! Los menos conscientes movimientos de su alma y de su carne, coordinábanse y adquirían sentido. Ahora, aquel retraimiento infantil, aquel entretenerse con muñecas y vasijitas, aquel coser botones y zurcir primorosamente, aquel complacerse en la escuela con la compañía de las niñas, aquel huir de los juegos violentos de los chicos, adquirían valor de manantial donde nacían las pestilentes aguas que, sueltas de súbito, amenazaban ahogarlo.[50]

Una vez que reconoce sus propias pasiones, decide dejarlas de lado para sacar adelante a su familia. Se entrega a la gimnasia y a los baños de sol para evitar el vicio y alejar los malos pensamientos. Lo que hoy leeríamos como narcisismo propio del mundo gay, a mediados de los veinte se inserta en otra lógica: dado que la homosexualidad se produce por degeneración y por lo tanto por mala salud, cualquier esfuerzo por recobrar la salud significa que se vence este impulso. A partir de ahí, el sacrificio personal por su familia ocupa buena parte de la narrativa. Se sacrifica para que sus hermanas se casen bien y para intentar salvar a su hermano, jugador compulsivo, del deshonor. De hecho, existe cierta ironía consciente entre estos esfuerzos y el propio deshonor que lleva dentro.

Cuando por fin cumple la misión que se ha asignado de salvar a la familia, será demasiado tarde. Organizará un viaje a París, ciudad de la perversión y

50 Ibid., p. 37.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por lo tanto, supone, lugar propicio para la experimentación, con el fin de ocultarse de sus conocidos y no mancillar el buen nombre de su estirpe. Allí encontrará a alguien con quien concertará una cita, pero antes de consumar la relación, como el protagonista de *Pasión y muerte del cura Deusto*, morirá atropellado por un tren. Pero mientras que el sacerdote moría por no ser capaz de aceptar el aspecto físico del gran amor que siente por Pedro Miguel, aquí es posible percibir el atropello como un castigo cuando José María finalmente toma la decisión de entregarse a otro hombre. En realidad, la novela se adscribe claramente a la línea homófoba que ya comentamos al hablar de *Tántalo*: el homosexual merece comprensión siempre que no practique.

A esto se reduce la presunta homofilia de la novela. La compasión está ahí, pero las condiciones son duras, casi irreales. De ahí la simpatía expresada por Marañón, representante de la comprensión condicional.

La antorcha apagada

En 1931 se publicará otra novela en la misma línea sensacionalista, *La antorcha apagada*, de Eduardo Zamacois. Está basada en un relato anterior del mismo autor, *Una pobre vida*. Eduardo Zamacois fue uno de los escritores más populares de su época, especialista en «temas candentes», y publicó en las mismas colecciones que Hoyos, Retana o Carrere. Otros títulos dan idea del sensacionalismo y la tendencia al melodrama de sus narraciones: *Incesto*, *Del «diario» de un marido infiel*, *El folletín*, *Lo horrible*, *El marido no quiere...*, *Memorias de una cortesana*, *El paralítico*, *La enferma*, *El secreto*, *Sobre el abismo*, *La virgen desnuda*.

La antorcha apagada tipifica a su protagonista una vez más como un ejemplo de «perversión casta». La intencionalidad es similar a *El ángel de Sodoma* aunque se evita el vocabulario degeneracionista y la intensidad expresiva. Aquí se trata simplemente de presentar un «caso clínico» sin aspavientos, que pueda ilustrar la auténtica situación de los homosexuales.

Así, se sigue la trayectoria de Mario Hidalgo Quijano desde su nacimiento y su contexto familiar. Varios paradigmas confluyen: si bien se sugiere una situación típicamente freudiana, con un afecto excesivo por parte de la madre, desde el punto de vista de la narración parece que su «tara» estaba ahí desde el principio. De hecho, ya en el colegio es atacado por otros estudiantes: su delicadeza y afeminamiento les lleva a desnudarlo para comprobar que se trata de un hombre. En el colegio trabará amistad con Sancho Ercilla, un muchachote vasco. Lejos de identificar homoerotismo y camaradería, como hace la tradición homosexual, aquí se establece una separación explícita entre perversión y amistad viril. No hay, por descontado, una mirada homoerótica en este texto que permita la entrada de un lector homosexual o que sugiera cierto placer en la vida del protagonista. La homosexualidad es algo que se soporta, no algo con lo que uno pueda vivir con normalidad. La novela vuelve a dirigirse a un lector heterosexual que ha de aceptarla como el historial clínico de una rareza, aunque, como sucede en la literatura liberal, no se le invita al desprecio. No faltan los motivos recurrentes de este tipo de tratamientos: Mario declarará sentir asco por lo que *es*, se esconde y se concentra en la vida de la mente, aunque siempre se siente perseguido por la tentación. A pesar de todo, triunfará como diplomático, lo cual le permitirá irse a vivir primero a Bruselas y luego a Buenos Aires, para evitar rumores sobre su soltería.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La homosexualidad del personaje se sitúa en relación a la matriz heterosexista y se caracteriza por lo tanto en términos negativos. De hecho, el título hace referencia a la fertilidad. El joven Mario recuerda cómo su abuelo habla de la paternidad como una antorcha que transmite la vida de generación en generación. La antorcha del protagonista está apagada porque no será capaz de crear vida. Desde el título, pues, la homosexualidad se presenta como una carencia, como una falta. Y toda la novela se refiere a esta «pobre vida» que merece compasión porque no será capaz de transmitirse directamente.

El deseo homosexual es casi inexistente: el protagonista ha logrado contenerlo al privilegiar su carrera. De hecho, Zamacois prefiere centrarse en cómo el homosexual afecta a las mujeres de su alrededor. En especial presenta a Plácida, su secretaria, enamorada de su jefe, pero al que éste no quiere dañar. Pero en el mundo que le rodea hay cierta obsesión con hacerle contraer matrimonio: ni la castidad basta para alejar la injuria. Así, el complaciente Mario acabará por ceder: a consecuencia de la insoportable presión social, decidirá casarse con una joven. El sexo resultará imposible pero habrá cierto afecto entre ellos. Al poco tiempo el matrimonio se acerca al fracaso: el problema de la fertilidad empieza a ser demasiado evidente y la esposa empieza a mirar a otros hombres. La novela, sin embargo, no condena a su protagonista a pesar de sus limitaciones. Es alguien que siempre se esfuerza por hacer lo que se espera de él, como una criatura domesticada que sabe bailar al son que le tocan. Sus decisiones nunca muestran rebeldía, sino un conformismo que nace de aceptar la propia condición de «error de la naturaleza». En el último momento reaparece Sancho, su amigo del colegio. Su esposa pronto se enamorará de la virilidad del muchacho y el protagonista tomará una resolución que salvará su honor y el buen nombre familiar: pedirá a Sancho que conciba un hijo en su mujer. Esta preocupación con la familia y la descendencia contribuye a situar la narración en la perspectiva heterosexista y se convierte en uno de los motivos frecuentes en la representación del homosexual. Por supuesto, dado su carácter femenino, se convertirá en un amantísimo padre. Se trata de uno de los aspectos más inusuales de *La antorcha apagada*. Como vemos, hay una suerte de final feliz, un *ménage à trois*, que sugiere que el homosexual tiene su lugar en las relaciones. Es una extraña novela que, a pesar de la presencia de todo el repertorio heterosexista, permite cierta simpatía por el personaje.

Sortilegio, de Gregorio Martínez Sierra

Motivos similares aparecen en la obra *Sortilegio*, de Gregorio Martínez Sierra, estrenada en Buenos Aires en 1942. Se trata de uno de los dramaturgos y empresarios más famosos de su tiempo. Trabajó en una exitosa serie de comedias con su esposa, María Lejárraga, que al parecer era la auténtica autora de los textos en las presuntas colaboraciones. A pesar de que en los testimonios aparece siempre como heterosexual (mantuvo un romance adúltero con la actriz Catalina Bárcena), Daniel Eisenberg recoge rumores de bisexualidad, y habla de uno de sus libros, *Granada*, como una «temprana guía gay», que recoge sutilmente aspectos de tradiciones homosexuales al describir lugares concretos de la ciudad. Apoyó a Lorca en sus inicios teatrales. Fue

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

empresario de las compañías que pusieron en escena obras como *Mariana Pineda*. Martínez Sierra marchó al exilio después de la Guerra Civil, para regresar poco antes de morir en 1947.

Sortilegio incide en el motivo de la heterosexualización de la homosexualidad[51]. Al igual que la novela de Zamacois, se centra en el dilema de un homosexual casado. Augusto, un muchacho despierto de familia venida a menos, se casa a instancias de su madre viuda y con el fin de salvarla de la pobreza con Paulina, una muchacha de buena sociedad. En el matrimonio hay afecto, pero poco a poco empieza a producirse una brecha. Pronto queda claro que el joven está faltando a sus deberes sexuales, algo que se ilustra con la huida de Paulina en busca de un viejo amante. Éste la rechaza al darse cuenta de que es el despecho lo que la arroja en sus brazos: es evidente que todavía quiere a su marido. Mientras tanto, Augusto hace gala de un comportamiento bastante extraño: solitario, nervioso, callejea hasta muy tarde; se siente culpable por el tratamiento que da a su esposa, pero no puede cambiarlo. Por fin asistimos a una confrontación, en el que la verdad sale a reducir: Augusto ama a Paulina con todo su corazón, pero le ha sido negada la capacidad de desear a mujer alguna. Ella le insulta. El joven, avergonzado, reconoce que el suicidio es la única salida.

De nuevo nos encontramos ante una dramatización del personaje del «buen homosexual», dócil y preocupado por su mujer, y de nuevo el conflicto se sitúa sobre todo en la perspectiva de una mujer casada con un homosexual. Como empezaba a ser de rigor en las narrativas sobre homosexuales, el disidente casto y bienintencionado se suicida poniendo fin a una situación imposible. Aunque aquí no se hace una disquisición en términos de patología, ésta se encuentra en el subtexto del drama: la homosexualidad es una anormalidad de la que Augusto no es culpable, le arrastra al vicio a pesar de su bondad; siguiendo el modelo de Marañón, esta inevitabilidad no significa que tenga que ser aceptable. Aunque en la vida real nadie habría sugerido llegar a tales extremos, en el texto el suicidio es un símbolo de la monstruosidad del homosexual.

Los tres textos se apoyan en la autoridad del discurso científico para presentarse como ejemplos de liberalismo. Pero se trata de una actitud tramposa. La actitud abierta que se defiende en ambos textos no pretende la *liberación* del homosexual. Aunque su derecho a la existencia es más o menos tolerado, tendrá que comportarse de una determinada manera. En realidad, la homofobia liberal propone la idea del «buen homosexual» como un mal menor frente a las consecuencias de una prohibición que no haría sino incrementar la visibilidad de los perversos. Se pretende la domesticación y, sobre todo, la indivisibilidad. Más allá de esto no encontrará cobijo ni en la ciencia ni en la ley. El liberalismo de los juristas y médicos más liberales del momento muestra aquí sus limitaciones. Al presentar este tipo de narrativas como representativas de la actitud «abierta» se encerraba a los homosexuales en el estereotipo.

51 Tomo el siguiente resumen argumental del comentario de Andrés Goldsborough Serrat, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, 1965, pp. 153-158.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sexualidad y el espectro político

La injuria homofóbica, considerada simplemente como ataque personal o insulto coloquial, resulta visible desde finales de los años veinte como descalificación en la arena de la política. Vimos en el capítulo anterior cómo algo que podríamos denominar «homofobia de segundo grado» era instrumentalizado por parte de sectores progresistas para atacar a sectores que se consideraban nefastos para la buena marcha del sistema: la Iglesia y la aristocracia. Es el germen de los usos de la homofobia con fines políticos. Hay una idea aquí que exploraremos más adelante en la posición de Juan Goytisolo: las actitudes frente a la sexualidad (y, como Goytisolo señala, las actitudes frente al musulmán) no se sitúan en una oposición que equivale a la tradicional entre «derecha» e «izquierda». Homofobia y racismo se encuentran a ambos lados del espectro político y disocian tendencias políticas clásicas, recogidas por los partidos, y una concepción política distinta que no se limita al entramado conceptual clásico y que asimila estas cuestiones. En estos casos hemos comprobado que, en sí, la injuria no se asociaba a una ideología política concreta. Los reaccionarios hablaban de la degeneración de la clase proletaria, mientras que los izquierdistas atacaban la supuesta perversión del clero y de la aristocracia. A su vez, la Iglesia tampoco hacía ascos a acusar de sodomitas a quienes se oponían a sus dictámenes, además de contribuir a cargar las tintas sobre la homosexualidad como pecado mortal.

El socialismo y el movimiento obrero cobran importancia como discursos legítimos y empiezan a tener mayor peso, primero en la calle, y, a partir del 31, en el parlamento. A la tradicional división decimonónica entre conservadores y liberales se superpone una más reconocible en nuestro tiempo: las derechas y las izquierdas como expresión de la dicotomía básica entre reaccionarios y progresistas. Será ahora la izquierda la que promueve el cambio social y la modernización frente a la derecha reaccionaria que volverá los ojos al mito de una España mítica, unificada, autoritaria y cristiana. Las actitudes irán extremándose a lo largo de los años veinte.

Hay que señalar la actitud más abierta en relación a la sexualidad que se manifiesta desde la izquierda. La sexología irá cobrando cada vez mayor importancia en los años veinte y tendrá una relativa edad de oro en los primeros años de la Segunda República gracias a hombres y mujeres de izquierdas. Las feministas españolas se situarán a la vanguardia de cursos de higiene sexual. Dada la identificación entre Iglesia católica y sexofobia, es lógico que los discursos abiertos a una sexualidad que sea signo de salud vengan de posiciones izquierdistas cuyo discurso pueda distanciarse del catolicismo militante: una nueva generación de educadores y de feministas se enfrentan a los discursos cerrados organizando actividades y, especialmente a partir de 1931, impulsando leyes. La idea era no sólo democratizar la sociedad, sino romper las ideas oscurantistas sobre el sexo. Se habla de amor libre, de divorcio y de aborto. Esto hace que, como mínimo, un discurso de comprensión se instale en las ideas de la izquierda. Uno de los aspectos más positivos de la idelogía republicana fue el énfasis en la higiene. Diversos intelectuales reformadores, como Hildegart Rodríguez, adoptan una actitud relajada frente a presuntos problemas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero hay una contrapartida que lastra el auténtico radicalismo en esta cuestión y que impidió que se pusiesen en práctica la liberación apuntada. En el capítulo anterior hemos visto que la izquierda, en su afán por definirse frente a la derecha, creará sus fantasmas y sus otredades, a veces de manera simétrica a sus opuestos, pero siempre en relación directa con los prejuicios existentes. De hecho, Gregory L. Mosse[52] ha señalado que los estereotipos de género que producen en Europa la izquierda radical y el fascismo son muy similares. En ambos casos se habla de regeneración, que se refleja físicamente, de «nuevos hombres» y «nuevas mujeres» y se insiste en la llegada de una nueva raza. Los ejemplos más inmediatamente ilustrativos son las esculturas decorativas de la arquitectura de los nuevos estados fascistas y de los estados comunistas, tan similares en sus implicaciones ideológicas. La lujuria se consideraba anatema, extraña al nuevo estado desde cualquiera de las dos perspectivas. Esto dará lugar a una oposición entre hombres y mujeres clara que no admite puntos intermedios. La «nueva mujer» soviética aparece con rasgos bastante similares a la mujer tal como la quería el estado fascista alemán. Este tipo de ideología no resulta necesariamente permeable para la homofilia: bajo el totalitarismo, los homosexuales quedarán brutalmente marginados, independientemente de su signo político.

En cuanto a la homosexualidad, el progresismo adopta una nueva postura crítica y humanitaria, cercana al socialismo utópico (y que progresivamente se aleja de la impaciencia un tanto esnob, un tanto recalcitrante, a menudo conservadora, de los noventayochistas) que pondrá el énfasis en el concepto de libertad individual. Esto conduce a una nueva aproximación a las leyes. Las actitudes de Jiménez de Asúa y de Gregorio Marañón son representativas de una nueva actitud que deja de lado los sentimientos personales hacia la homosexualidad para exigir que la ley deje de inmiscuirse en la vida privada. Fue el mencionado Código Penal del 28 lo que dio lugar a sus declaraciones más contundentes. El resultado es que el discurso fóbico que encontrábamos en Pío Baroja, Carmen de Burgos o Cansinos Assens va perdiendo fuerza y se verá sustituido progresivamente por un lenguaje que mostrará el influjo de la nueva aproximación científica.

De hecho, puede considerarse que este desplazamiento constituye una manifestación temprana de lo que, a partir de los años setenta, se convierte en el modelo de homofobia liberal. Este modelo, preferible al clásico, es el que se instala como correlato de las actitudes de izquierdas. Es decir, la injuria homofóbica sigue siendo un recurso fácil para ambos lados del espectro político, pero el discurso tolerante en general gana predicamento entre la intelectualidad de izquierdas, lo cual le da una ventaja sustancial al enfrentarse a cuestiones de sexualidad. La visibilidad sigue siendo un problema para cualquier discurso con cierta autoridad (sea científica o legal), pero lo peor para la izquierda es una represión que se asocia a cierto oscurantismo al respecto de raigambre reaccionaria. El homosexual discreto, por otra parte, será aceptado e incluso tratado con cierta compasión.

52 Gregory L. Mosse, *The Image of Man*, Nueva York, Oxford University Press, 1996.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Socialistas y anarquistas: sexualidad y la izquierda

Ejemplo de esta actitud humanitaria (aunque algo ambigua) será el trabajo de los sexólogos anarquistas. Si bien sus concepciones de la homosexualidad son minorizadoras y esencialmente negativas (no le otorgan un lugar en la nueva sociedad utópica), los autores instan a la comprensión en una serie de artículos aparecidos en publicaciones como *La Revista Blanca*, *Generación Consciente*, *Estudios* e *Iniciales*.

Uno de los ejemplos de confluencia entre un discurso libertario y el reciclaje del discurso ideológico heterosexista lo encontramos en las discusiones sobre anarquismo. Richard Cleminson estudia la tensión entre ambas tendencias[53]. Por una parte, las publicaciones anarquistas de las primeras décadas del siglo XX quieren dar una idea de la familia proletaria como un ente sano, célula productiva de una sociedad libre e igualitaria. Esto excluye, por supuesto, perversiones que se consideran negativas, ya que resultan difíciles de encajar en una visión de la sexualidad que tiene como fin la procreación. Hay que pensar también que el hedonismo, que a través de la literatura decadente se asociaba con el disidente sexual, no tenía un lugar prioritario en la visión del mundo anarquista: la revolución necesitaba disciplina y concentración, el hedonismo sólo conseguía apartar al proletario de estas prioridades. Al mismo tiempo, frente a la homofobia más tradicional, en muchos debates al respecto encontramos una contundente oposición a cualquier discriminación legal del homosexual que no cometa delitos.

En su necesidad de crear otredades, encontramos en el discurso de la izquierda, una progresiva asociación entre homosexualidad y reaccionarismo. La izquierda considera la homosexualidad un resto decadente, asociado a la aristocracia, y por lo tanto queda excluida de la utopía proletaria. La radical Federica Montseny, por ejemplo, compartió estas ideas, en las que insistió más de cuarenta años más tarde cuando se le preguntó qué opinaba de la homosexualidad[54]. Cleminson[55] señala que *La Revista Blanca*, en cuyo comité de redacción participaba la histórica anarquista, hace gala de un enfoque menos humanitario en este tema que otras revistas contemporáneas.

Se trata de una idea que se va consolidando a lo largo de los años. Los primeros gobiernos soviéticos fueron, en la tradición del libertarianismo, más o menos tolerantes con la homosexualidad. Círculos de intelectuales homosexuales fueron decididos partidarios de Lenin, lo cual dio lugar a cierto florecimiento de un arte influido por tradiciones homosexuales cuyo mejor exponente es Mikhail Kuzmin. Un fenómeno similar sucede en la Cuba de principios de los sesenta. A pesar de que el socialismo de Castro jamás ocultó unas formas de un machismo explícito y contundente, la idea de «libertad» hizo que muchos homosexuales optaran por la revolución[56]. Sin embargo, al poco tiempo, tanto la Unión Soviética como la Cuba castrista necesitaban reforzar su sentido de sí a partir de la demonización. La homosexualidad se convierte en una de las otredades y comienzan las purgas. André Gide se iden-

53 Véase Cleminson, 1995.
54 Véase 4.1.
55 Cleminson, 1995, p. 99.
56 Un ejemplo lo tenemos en el inicial entusiasmo revolucionario que declara Reinaldo Arenas en su autobiografía *Antes que anochezca*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tificó a finales de los cuarenta con la ideología comunista. Sin embargo, al visitar la Unión Soviética, comprobó el trato que se dispensaba a los homosexuales. Esto le llevó a distanciarse de la ideología hegemónica que hacía gala de una homofobia tan violenta como innecesaria.

No existe un paralelismo exacto en el caso de la república española, aunque es muy posible que nos encontremos ante una suerte de evolución «natural»: todo poder monológico, sea de derechas o de izquierdas, acaba por demonizar a los homosexuales como elementos incómodos y degenerados, incapaces de someterse a la disciplina de un nuevo Estado.

En cualquier caso, había razones para que el homosexual se sintiera menos vulnerable bajo el pabellón republicano que entre el conservadurismo afín a la Iglesia. En la España de finales de los años veinte, encontramos cierta relación entre disidencia sexual e izquierdismo. Los homosexuales tendieron a preferir la homofobia liberal republicana, más suave, frente al carpetovetónico catolicismo sexófobo. La evidencia es vaga y puede contener un elemento de azar. En algunos casos las razones pueden ser superficiales o simplemente resultado de una actitud de autodefensa. Sin embargo resulta significativo que los autores estudiados hasta ahora, Hoyos de manera contundente, D'Halmar por simpatía muy profunda o Retana (más sospechosamente), se situasen a la izquierda del espectro político; el cantante Miguel de Molina aduce la solidaridad con los pobres como único aspecto que le unía a la ideología republicana[57]. Es una tendencia que continúa a lo largo de los años treinta. Los autores homosexuales del 27 (Lorca, Cernuda, Prados, Aleixandre y Gil-Albert) serán claros en sus simpatías republicanas, algunos de ellos colaborarán con los gobiernos de izquierdas.

Resulta ocioso establecer un ranking sobre quién estuvo más escorado a la izquierda, y no hay evidencia de que homosexualidad e izquierdismo se relacionasen de manera permanente. Pero la conciencia de la marginalidad puede haber sido un factor que estimulase la simpatía por la libertad en tiempos confusos. Eso y que los homosexuales de derechas tenían muchos más motivos de permanecer firmemente encerrados en el armario, con lo cual, incluso de haber existido en masa, los conoceríamos mucho menos.

La homofobia más agresiva se concentra así en el reaccionarismo, a menudo asociado con la Iglesia, que retomará el viejo discurso decimonónico en que el renacimiento de Sodoma se toma como un signo de los malos tiempos en que se vive. La sodomía y la degeneración aparecen en escritos reaccionarios como una de las amenazas que se ciernen sobre la España Eterna. Se lamenta amargamente la tolerancia que muestran los médicos y habrá presiones para una nueva criminalización que proteja a la sociedad del veneno del homosexualismo. Así, el doctor San de Velilla, en el ensayo mencionado, defiende el rigor con que se castigaba al sodomita en la España Imperial, aunque reconoce que tal rigor estaría fuera de lugar en los años treinta. Denuncia, sin embargo, la creciente visibilidad homosexual como una manifestación de la confusión de los tiempos y un aviso contra los impulsos renovadores. El Código del 28 representa precisamente una victoria de esta ideología reaccionaria, mientras que el republicano se adscribiría a una tradición más flexible.

57 Miguel de Molina, *Botín de guerra*, Barcelona, Planeta, 1998.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La injuria se emplea en las luchas dialécticas entre diversas opciones políticas. «Maricón» sigue siendo un término de descalificación que se aplica al adversario de manera recurrente[58]. En *Madrid de corte a Cheka*, el escritor falangista Agustín de Foxá utiliza la injuria en este contexto. La novela relata los hechos que llevaron a la «revolución» del 36 a través de las vidas de jóvenes de buena familia que derivan hacia el falangismo por motivos humanitarios y de conciencia social. La creación de una nueva virilidad frente al afeminamiento de los izquierdistas se convierte en uno de los principales motivos. El ejemplo insoslayable aquí son los rumores sobre la presunta homosexualidad de Manuel Azaña.

Nuevas manifestaciones de la injuria: Azaña y José Antonio

Los testimonios sobre la homosexualidad de Azaña son siempre vagos e insustanciales, basados en rumores en los que se percibe una clara intención de descalificación. Las fuentes nunca son del todo fiables. Se reproduce como rumor en una biografía de 1963[59], aunque la mayoría de los trabajos sobre el presidente de la República obvian todo comentario, quizá presuponiendo su falsedad. El argumento principal aducido es su amistad con Cipriano Rivas Cheriff. Azaña y Rivas viajaron juntos y desarrollaron una estrecha amistad. Cuando se concretaron los objetivos políticos de Azaña, contrajo matrimonio con la hermana de Rivas. Se decía que para continuar cerca de su amigo. Hasta aquí podría tratarse de una historia de amistad entre hombres que en otros casos podía llegar a exaltarse. Rivas Cheriff era, en efecto, afeminado y muy probablemente homosexual[60], aunque se encontraba profundamente encerrado en el armario y en un texto muchos años más adelante lo encontramos negando de manera algo retorcida su disidencia sexual[61]. En cuanto a Azaña, no consta nada en diarios o testimonios concretos. Lo importante es que la injuria contra un hombre de teatro como Rivas Cheriff carecía de gran importancia. Resultaba mucho más provechoso extenderla a Azaña. Se dijo que el matrimonio de Azaña era blanco, y desde la derecha se fomentaron rumores sobre la sexualidad del presidente.

Vemos que, al estudiar los referentes sobre la homosexualidad de Azaña, todo parece desmoronarse. Esto significa poco en cualquier caso. Al contrario de lo que quiere la ideología homofóbica, es fácil borrar la homosexualidad de una biografía. Y no en todos se expresa de la misma manera. En cualquier caso, no fue un hombre cuya experiencia homoerótica encontrase un lugar en sus escritos. Quizá vivió muy al margen de toda experiencia erótica. Quizá no. Pero, verdaderos o no, los rumores son una manifestación de injuria. Lo que resulta aquí interesante no es la vida de Azaña, sino la retórica de la acusación. Al decir que Azaña era homosexual, no se trataba de considerarlo, por parte de los homosexuales, como «uno de los nuestros», sino de descalificarlo de la manera más contundente posible.

58 En septiembre del año 2003, un feo episodio pareció hacer renacer el fantasma de la injuria homofóbica entre políticos. En un mitin el socialista Alfonso Guerra utilizó equivocamente la carga homofóbica de la palabra «mariposón» para referirse al nuevo presidente del Partido Popular, Mariano Rajoy, en referencia implícita a los rumores sobre su homosexualidad.

59 Frank Sedwick, *The Tragedy of Manuel Azaña and the Fate of the Spanish Republic*, Columbus, Ohio State University Press, 1963.

60 Miguel García-Posada, *Acelerado sueño*, Madrid, Espasa, 1999.

61 Cipriano Rivas Cheriff, «La muerte y la pasión de Federico García Lorca», *Excelsior*, México (artículos publicados el 6, 13 y 27 de enero), 1957.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay que advertir, por otra parte, que la injuria no fue prerrogativa de la derecha. Pronto encontramos a la izquierda difundiendo semejantes ideas sobre la homosexualidad de José Antonio Primo de Rivera. Un rumor persistente nos lo presenta en cenas secretas con Federico García Lorca. El rumor queda adornado por toda una serie de elementos muy sugerentes pero quizá acumulados a partir de la imaginación: un coche oficial, un reservado en un famoso restaurante, periodicidad. Se trata de algo que fue refutado hace algún tiempo, pero la fuerza del mito es más fuerte que su refutación y el rumor sigue surgiendo (la última vez con motivo de las celebraciones del centenario de Lorca). La injuria homofóbica contra Azaña y José Antonio constituye un nuevo ejemplo de lo que en el capítulo anterior hemos denominado «homofobia de segundo grado», una instrumentalización de la misma para descalificar al otro, la utilización del poder negativo de la homofobia con otros fines. Además de dirigirse contra ellos como representantes de opciones políticas, indirectamente contribuye, con su presunción de complicidad, a fortalecer la opresión sobre los homosexuales. Y, cierta o no, tiene poco que ver con la voluntad de verdad.

2. *CORYDON*, EL MODELO HOMÓFILO Y SU INFLUENCIA EN ESPAÑA

2.1 GIDE Y LA TRADICIÓN HOMÓFILA

Una voz para los homosexuales

La publicación definitiva, en 1924, del libro de André Gide, supone, sin duda, un auténtico hito en la historia de la cultura homosexual, dados los términos en que se lleva a cabo. No se trata de la primera expresión de una conciencia homófila, ni siquiera de la primera legitimación de la homosexualidad. Esto lo habían llevado a cabo diversos apologistas del siglo XIX en Alemania, Suiza y Gran Bretaña (por ejemplo, Heinrich Hössli o Jeremy Bentham) y, de manera más sutil, helenistas como Walter Pater[62]. Lo que realmente resulta relevante en *Corydon* es la legitimidad de la voz, así como su difusión. André Gide en 1924 era un escritor sumamente conocido, con un lugar canónico bien asentado en las letras francesas[63]. No sólo se trata de un manifiesto en defensa de la homosexualidad (con todas las matizaciones del mundo, algunas importantes)[64], sino que dicha declaración procede de un autor de sólida reputación que, en su autobiografía *Si la semilla no muere...*[65] se identificaría con los sentimientos expresados por el doctor protagonista de su diálogo socrático. También es importante la cronología: *Corydon* aparece exactamente en un momento en que existía un público receptivo, que podía dejarse influir por el trabajo: es agua que cae en campos secos, y, en efecto, la semilla, lejos de morir, germina en tierra fértil.

62 Eribon, 2002.
63 Véase la correspondencia que figura como apéndice en la edición española preparada por Enrique Redel (2002): André Gide, *Corydon*, Madrid, Odisea, 2002.
64 La palabra «defensa» es la que, a juicio del doctor protagonista, puede resultar conflictiva (p. 67): la homosexualidad se tolera, pero, ¿defenderla? Es aquí donde se pasa al tan temido proselitismo.
65 André Gide, *Si la semilla no muere...*, Madrid, Losada, 2003.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El homosexual decimonónico no concebía su particularidad como una plataforma desde la que expresarse. Se consideraba afortunado si conseguía ocultarse de la mirada de sus semejantes. Para otros, si pertenecían a las clases acomodadas, era simplemente un aspecto de su vida que podían permitirse sin problemas, parte de privilegios ancestrales, no exactamente bien recibido por su entorno, pero al que la solidaridad de clase impedía referirse. El resultado neto en ambos casos era el silencio, y de este silencio nace la opresión.

Es una actitud que aparece bosquejada en el primer diálogo de *Corydon* para concluir que la homosexualidad necesita mártires visibles para convertirse en una causa legítima[62]. A través del decadentismo hemos percibido un nuevo modo de ser homosexual que incluye una rebeldía contra ideologías impuestas de raigambre romántica. La unión de homosexualidad y rebeldía es, en este momento, nueva. Su punto de partida es la politización de la disidencia sexual y la utilización de la misma como plataforma de expresión, imposible hasta el presente siglo. Requiere que el homosexual, a partir de décadas de represión, a partir de la consciencia de una historia común, adquiera cierta conciencia política. O al menos que sea consciente de que su marginalidad le sitúa en una lucha contra quienes la crean y que se trata de una lucha que vale la pena llevar a cabo. En Francia, Gran Bretaña o Alemania encontramos exponentes de esta tendencia de gran importancia: la obra del doctor Magnus Hirschfield, de Edward Carpenter, o el *Maurice* de Forster son ejemplos de resistencia frente a la opresión (relativa en el caso de Forster, que a lo sumo representa la cristalización de una actitud).

La homofobia médica también había contribuido a crear una conciencia de opresión entre un grupo creciente de homosexuales. Además de encontrar terreno abonado entre los afectados, se trata de un tema que incidía en debates de carácter general sobre disidencia sexual. Como constatan los nerviosos observadores, estaban adquiriendo cierto sentido de orgullo de ser como eran, que repercutía en visibilidad, incluso en exhibicionismo. El desarrollo de leyes homofóbicas empezaba a ser contestado, aunque en España ningún homosexual asumido se había atrevido a cruzar la frontera entre la queja privada y el foro público.

El libro de Gide cruza precisamente esa frontera. De ahí la matización que hace el propio álter ego de Gide en el primer diálogo. No estamos ante un «tratado sobre» la homosexualidad, de lo cual ya se habían ocupado los médicos, ni de un «elogio», término que implicaba simplemente valoración positiva expresada de manera más o menos lírica y que estaba implícito en la literatura helenista. Gide/Corydon se propone hacer una «defensa».

En esta palabra se resume el aspecto clave del libro, esta palabra es lo que hace de *Corydon* un libro inaudito. Queda implícito así que la homosexualidad es una categoría que se encuentra rechazada y que ese rechazo (y no la categoría en sí) es lo que hay que combatir. La palabra «defensa» es la que, a juicio del doctor protagonista, puede resultar irritante a la sociedad (p. 67): la homosexualidad se tolera, pero, ¿defenderla? Es aquí donde se pasa al tan temido proselitismo que había hecho saltar los resortes paranoicos en Carmen de Burgos.

62 Gide, 2002, p. 69.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Publicación de *Corydon*

La decisión de publicar *Corydon* no fue fácil para Gide. Escribió buena parte del libro en 1905 y saca una edición limitada en 1911 que sólo incluía los dos primeros diálogos y parte del tercero (básicamente la parte «zoológica» y poco más). Otra edición pequeña de escasa diseminación aparece en 1921. Las adiciones son de gran importancia y responden al contexto específico de la nueva situación creada tras la Segunda Guerra Mundial. Aquí es donde se introducen argumentos que responden a las ansiedades sobre natalismo de la Francia de entreguerras: se acusaba a los solteros en general de irresponsables y antipatriotas al no contribuir a la fecundidad de la nación. La acusación pronto se extenderá a los homosexuales[67]. Corydon dedicará cierto espacio a justificar el patriotismo del homosexual, aquí cercano al propio patriotismo de Gide. Esto explica el extraño curso que sigue la argumentación, algo que hizo que el libro envejeciera con gran rapidez. Así, el cuarto diálogo utiliza el argumento de que homosexualidad y natalidad no están reñidas, que el pederasta podía ser también un buen padre de familia.

Sólo en 1924, como queda dicho, el libro sale a la luz con todas las consecuencias. Se traduce al castellano en 1929. La edición de 1931 aparece prologada por el doctor Marañón. En 1932 se habían agotado tres ediciones en nuestro país, y se preparaba una cuarta.

Muchos lo han visto como una decisión arriesgada. Los propios amigos de Gide trataron de disuadirle[68]: ponía en peligro no sólo su carrera, sino su situación social; se insinuaba incluso que la justicia podía tomar cartas en el asunto. El *habitus* homofóbico podía manchar a quienes tratasen de legitimar lo que, en el mejor de los casos, se consideraba algo sobre lo que uno no debía decir nada. Por supuesto, Proust había escrito sobre la homosexualidad como alguien que realmente entendía del asunto; más que eso, había convertido en narrativa su propia experiencia como homosexual. Pero Proust convirtió en una muchacha al correlato real de su deseo, habló de los homosexuales en tercera persona y, sobre todo, empleó el lenguaje opresivo de la medicina y el decadentismo para referirse a ellos. El propio Gide ya había insinuado algo sobre sus emociones en varios trabajos: *Los alimentos terrenales* y *El inmoralista* contienen elementos desorientadores, pero faltaba poco para que las enigmáticas narrativas tuvieran su pleno sentido. La publicación de *Corydon* fue algo de lo que siempre se sintió orgulloso. Y con razón: el libro fue, a pesar de un rechazo agresivo en ciertos sectores, una herramienta para homosexuales sin referentes, que constituye el punto de partida del discurso homófilo moderno.

Sin duda, los contenidos son problemáticos desde una perspectiva actual, y el propio Gide reconoció años después no haber expresado exactamente lo que quería decir, consciente de lo cuestionable de algunos pasajes. Fue un acto valiente cuyo resultado está lleno de ideas confusas, algunas de las cuales no han facilitado la evolución del discurso homófilo al fortalecer dicotomías que en último término son represivas. La autoridad de Gide da al libro gran relieve, pero también dificultará escapar de ciertos prejuicios claramente articulados.

---

67 Martha Hannah, «Natalism, Homosexuality and the Controversy over Corydon», en Jeffrey Merrick y Bryant T. Ragan (comps.), *Homosexuality in Modern France*, Nueva York, Oxford University Press, pp. 202-224

68 Eribon, 2002.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Estructura y contenido

El libro se estructura en varios diálogos (que Gide denomina «socráticos») entre un narrador anónimo y Corydon, un médico que ha tomado la arriesgada decisión de escribir un tratado en defensa de la homosexualidad. Lo que el lector pasa a conocer no es el tratado en sí, sino algunas de las notas que el doctor ha recogido para su posterior inclusión. La homofobia del narrador no llega a sufrir mella, pero poco a poco irá admitiendo algunos de los argumentos presuntamente objetivos de su interlocutor. Por lo demás, es el médico, no el narrador, quien lleva la voz cantante. Gide ciertamente utiliza a su narrador como voz escéptica que da pie a lo que en realidad es poco más que un ensayo.

El tratamiento objetivo de la homosexualidad es, en efecto, la idea central del libro de Gide, y también su principal problema de partida. Para Gide, objetivación equivalía a legitimación. Es decir, al describir la homosexualidad desde un punto de vista objetivo conduciría a que desapareciese el prejuicio. No lo consigue en la ficción con su interlocutor, y no lo consiguió con los lectores. *Corydon* fue un libro inspirador para los conversos, y expresó contundentemente ciertas ideas, ya en el aire, que podían ser el punto de partida para una identidad homófila, pero existe cierto consenso sobre su incapacidad de cambiar el pensamiento homofóbico. Al contrario, lo estimuló. Como veremos, mientras que los propios homosexuales respondieron a los argumentos gideanos, el reaccionarismo homófobo hizo lo propio con la publicación de numerosos panfletos y ensayos ridiculizando o refutando a Gide.

El libro consta de cuatro secciones que se corresponden con las visitas del narrador a Corydon. Tras una introducción retórica que quizá es la parte más contundente del trabajo (ya que no se apoya en verificaciones, sino en la mera argumentación lógica), el primer interés de Gide es insertar la discusión sobre la homosexualidad en el contexto de la ciencia positiva. Toda la primera sección constituye una larga y detallada explicación sobre el principio masculino y femenino en la generación animal que ha perdido gran parte de su relevancia. No se trata simplemente de ilustrar la homosexualidad entre los animales (uno de los motivos recurrentes de la apología homosexual de base científica, incluso en nuestros días), sino, sobre todo, de sugerir que la homosexualidad masculina tiene una legitimidad de carácter biológico (y por lo tanto natural) en la especie humana.

Es un argumento que, en definitiva, como el propio Gide sospechaba, no le lleva demasiado lejos, y los detalles sobre la vida de los cefalópodos no llegan a ser excesivamente relevantes para su argumento principal, tal como se expone en el prólogo. A pesar de su obsesión por la demostración en términos de hechos, las argumentaciones de Gide funcionan mejor, aquí y en el resto de las secciones, cuando dejan ver cierta voluntad de abstracción. Quizá fuera el miedo a los ataques lo que le hizo tomar la decisión de evitar en lo posible las abstracciones; miedo, se entiende, a que pudieran considerarse subjetivas y por lo tanto inválidas, no a la opinión de la gente. Como sucede en tantas otras ocasiones a lo largo de la historia de la expresión homosexual, el sentimiento de que hay que ganar la batalla en el terreno científico (como hemos comprobado construido sobre bases muy débiles) malogra la reivindicación: la ciencia no puede ser la base de una defensa de la homosexualidad porque no es la ciencia la que construye el ataque.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En general, se tiende a utilizar una retórica que roza el reaccionarismo (y que cae de lleno en la misoginia) para justificar muy poco. Un aspecto que Gide parece dejar de lado en ambos casos es el papel de la mujer, a la que considera procreadora ocasional y reposo del guerrero sin una función importante en el nuevo estado de cosas. En particular, Gide no parece interesarse demasiado por el propio deseo femenino. No resulta sorprendente en un hombre que hizo grandes esfuerzos, no siempre coherentes, por compaginar cierto «amor puro» por su mujer con un amor sexual por los muchachos.

A pesar de que esta sección se elabora después de la primera ola de feminismo, la voz que narra *Corydon* parece haber permanecido inmune a los debates al respecto. Así, frente a las acusaciones de que el homosexual no es patriota porque no procrea, Corydon responde de manera moderada criticando las malas costumbres que permiten espectáculos pícaros que envilecen a la mujer. Contrapone así la sexualidad no procreativa de la mujer al homoerotismo para deducir que el segundo es preferible a la primera:

> Yo afirmo que la descarada excitación de las imágenes de los teatros, de los *music halls* y de varios diarios sólo sirve para apartar a la mujer de sus deberes; para hacer de ella una amante perpetua que ya no acepta la maternidad. Afirmo que eso es mucho más peligroso para el Estado que el exceso de la otra desviación, y que esa otra desviación comporta necesariamente menos derroche y exceso.[69]

Como señala Martha Hannah[70], aquí está el principal error retórico de Gide: haber utilizado la retórica de un sistema heterosexista (basado en la familia y el patriotismo), que en parte despreciaba, como base de su fundamentación. Así, es fácil deducir que en nombre de la procreación Corydon toma partido por un puritanismo aplicable sólo al comportamiento femenino. El mismo problema retórico aparece aquí: tratar de presentar al homosexual como una especie de patriota y basar en ello una defensa, a costa de otras libertades, es eludir el núcleo de la cuestión. Después de todo los álter ego gideanos en *El inmoralista* o *Los alimentos* hablaban sobre todo de individualidad, de placer, estaban más cercanos al *ethos* esteticista, notablemente antipatriótico. El protestante Gide, que descubre el placer en narrativas simbólicas, no sabe elaborar un argumento hedonista cuando se expresa a través del ensayo.

Al llegar a las manifestaciones históricas de la homosexualidad, en el tercer diálogo, se utiliza la cultura helénica como legitimación de un homoerotismo elevado: por una parte utiliza el argumento convencional (que se encuentra en el helenismo decimonónico) de que la pederastia no impidió que los soldados espartanos fueran guerreros feroces, hombres viriles y probos ciudadanos. Se trata de una trampa retórica similar a la mencionada con respecto a la mujer: la defensa de la amistad entre hombres lleva a algo que parece una apología del militarismo.

69 Gide, 2002, p. 199.
70 Hannah, 1996.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por otra, insiste en que los propios cánones de belleza humana en occidente proceden de los atletas adolescentes imaginados por artistas helénicos. En esta idea basa la primacía del deseo por el cuerpo de un hombre joven. La efebofilia de raigambre helénica con ínfulas pedagógicas es, como hemos visto en la sección anterior, uno de los modelos de deseo predominantes en la tradición homosexual. Pero cuando este deseo se impone como el único aceptable, la relación entre discurso homófilo y experiencia homosexual queda deformada. Después de todo, no a todos los hombres que amaban a otros hombres les gustaban los efebos; esto les excluye de la apología. Existe una tradición homosexual de «amores iguales», lejana del efebismo, que se encuentra por ejemplo en Carpenter y que se apunta en la poesía de Rafael de León y que se manifiesta en los escritos de Juan Goytisolo, por ejemplo. El discurso homófilo de autoridad acaba por marginar a un grupo importante de homosexuales.

La retórica de los «dos tipos» de homosexuales. Sus consecuencias

Es exactamente lo que sucede en *Corydon*. Con la última sección llegamos al aspecto más problemático de toda la discusión en términos de discurso homófilo y, de paso, de uno de los grandes errores estratégicos de la tradición homófila desde la apologética decimonónica hasta el movimiento gay de los setenta: el de la distinción entre «dos tipos» de homosexuales, uno de los cuales siempre merece comprensión, tolerancia o incluso admiración y el otro o no interesa o es simplemente un vicioso o produce repugnancia. Esta es la formulación gideana de este motivo bien extendido:

> —Pero, sin creer como Licurgo (al menos según el relato de Plutarco) que un ciudadano no puede ser verdaderamente honesto y útil a la república a menos que tenga un amigo, sí opino que el uranismo no es en sí mismo nefasto para el buen funcionamiento de la sociedad y del Estado; al contrario.
>
> —¿Niega usted entonces que la homosexualidad esté frecuentemente acompañada de ciertas taras intelectuales, como sugiere más de uno de sus colegas? (es al médico al que me dirijo).
>
> —Preferiría que dejáramos de lado a los invertidos. Tomo como una ofensa que las personas mal informadas confundan a los homosexuales normales con ellos. Y espero que comprenda usted lo que quiero decir con «invertido». La heterosexualidad también tiene sus degenerados, maníacos y enfermos. No obstante, estoy obligado a reconocer, lamentablemente, que demasiado a menudo entre los otros... (...) Sí, el estado de nuestras costumbres tiende a hacer de la inclinación homosexual una escuela de hipocresía, de malicia y de rechazo contra las leyes.[71]

Así es como Gide pone su propia experiencia del deseo como el *orthos* homosexual y así es como traiciona los intereses de los homosexuales. Al establecer la distinción entre dos categorías, y conceder que en una de ellas la homofobia está justificada, el carácter apologético de todo el texto se debilita.

71 Gide, 2002, pp. 200-201.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se trata de algo que hemos visto, mejor o peor articulado, en opiniones liberales desde el decadentismo. Este tipo de argumento propone, en general, que no se puede poner a todos «los homosexuales» en el mismo saco y pasa a distinguir entre un grupo de homosexuales buenos y otros malos. La configuración de ambos grupos variará según los autores y la época, pero, en general, hay una tendencia a separar entre homosexuales castos que merecen compasión o incluso simpatía y otros homosexuales que no la merecen y para los que se reserva la dureza de un lenguaje plenamente homofóbico.

En este caso se trata de distinguir entre los homosexuales afeminados que imitan a la mujer y que prefieren a hombres viriles y lo que Gide denomina «los pederastas», que siguen la noble tradición helénica y que tienen relaciones de carácter enfáticamente pedagógico con muchachos. Se llega a sugerir que dichas relaciones son prácticamente «blancas», con lo que el pederasta gideano se asemeja a los héroes castos de textos como *El ángel de Sodoma*, *La antorcha apagada* o *Tántalo*, que se limitan a sufrir más o menos dignamente el calvario de su pasión fatal.

Se trata de un argumento cuya estructura se repite una y otra vez en la historia de la homosexualidad, en España y fuera de España. Recordamos cómo Gómez de la Serna perdonaba a los homosexuales que dieran muestras de genialidad, pero condenaba al resto. Algo similar se deduce de las opiniones de Carmen de Burgos, tal como vienen presentadas en las memorias de Cansinos y en sus propios relatos. Un texto clave de la representación homosexual en nuestro país como la «Oda a Walt Whitman» incide en el mismo tipo de pensamiento con su distinción entre «los maricas de las cloacas» y «los jóvenes que reparten coronas de alegría». La cosa no acaba ahí, continúa en otras «defensas» de la homosexualidad a lo largo del siglo XX y tiene una de sus manifestaciones más fatales en el rechazo hacia la pluma o del gueto del movimiento homosexual de los setenta: el homosexual combativo y «viril» es el modelo a seguir, la pluma es un resto del pasado y manifestación de la opresión y el odio hacia sí. Rastros de esta actitud se encuentran, como vemos, incluso en las memorias de Terenci Moix, escritas en la última década del siglo XX. La Iglesia católica, por su parte, llega a admitir a los homosexuales siempre que sean castos.

Es un motivo recurrente en la retórica de la apología homosexual que, como mínimo, peca de hacer concesiones al *habitus* homofóbico. En general, ha servido para crear confusión y socavar el discurso apologético: es posible seguir argumentos de autoridad como el gideano que quedan invalidados tan pronto como el homosexual da muestras de un deseo que sí es de este mundo.

Habría que puntualizar. No hablamos de que tales distinciones en «buenos» y «malos» homosexuales tengan mayor o menor base real; son, simplemente, desafortunadas. Lo malo no es que sea falso que existan esos «maricas» corruptores, poco concienciados, frívolos o lujuriosos. Lo erróneo es que desde un discurso presuntamente homófilo, que dice defender una categoría, se pase a deplorar la existencia de individuos, a menudo percibidos como pertenecientes a la misma, que no merecen defensa alguna: o se habla de la legitimidad de una categoría o de la legitimidad de unos comportamientos individuales. Si nos referimos a los segundos, no es necesario especificar que hay homosexuales corruptos: ahí está la transposición homofóbica.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Las defensas del amor homosexual no tienen por qué especificar que en cualquier grupo existen individuos reprobables. Eso es algo de lo que ya se ocupará la realidad o las leyes. Las cloacas son espaciosas y en ellas hay de todo: heterosexuales, homosexuales e incluso no sexuales. En cualquier categoría de cualquier clasificación vamos a encontrar conductas delictivas. Y las conductas delictivas deben rechazarse al margen de la orientación sexual de quienes las llevan a cabo. Cuando se enfatiza la existencia de una subcategoría de «homosexuales indignos» en los escasos textos apologéticos se reduce el impacto de la apología.

La función propia del texto apologético es la de justificar aquello que la homofobia rechaza. Y nada se gana si se introducen nuevas limitaciones. Los textos de Gide o de García Lorca dejan ver una voluntad de contemporización, quizá forzada por las circunstancias: si se quiere defender sin concesiones un aspecto del yo homosexual, ha de denostarse otro como concesión al pensamiento homofóbico. Se sustituye así la voluntad propia del autor de defensa de una categoría por el estereotipo creado por la homofobia que contiene al homosexual como una categoría despreciable.

Es, en último término, en Gide, en Retana o en García Lorca un rasgo de mala fe (acaso justificable, por otra parte en el momento y en su contexto) al utilizar el estereotipo en lugar de la propia experiencia. Gide no fue un homosexual casto; su defensa de una «amistad» pura, sin sexo, cara a la galería, no encaja bien ni con su experiencia ni con la intención del ensayo.

Lo que se ilustra en *Corydon*, y en la tradición cultural que este libro inicia, es que incluso en posiciones declaradamente homófilas encontramos el lenguaje de la homofobia; que tendremos que estar atentos para tratar de contextualizar cada declaración e identificar los elementos retóricos que presupongan cualquier tipo de «indignidad» del homosexual por el simple hecho de serlo: cuando se habla de homosexualidad es muy difícil encontrar un mensaje claro en que se describe la experiencia a que da lugar ese posicionamiento sin peros, concesiones o matizaciones, incluso con la mejor voluntad. El discurso transparentemente apologético se nubla siempre con las disposiciones homofóbicas que rigen cualquier discurso, que se encuentran en los presupuestos de cualquier intercambio. No se trata, hay que insistir, de cobardía personal[72], sino de la profundidad en la que se inscribe la homofobia.

Las consecuencias de este modelo de pensamiento son nefastas, ya que, si bien puede contribuir a «salvar» a cierto tipo de individuos, insiste en que nada puede justificar al resto de los homosexuales. Cuando, como hemos visto, «el resto» incluye a todos aquellos que, precisamente, quieren llevar una vida sexual normalizada con personas de su propio sexo, el argumento se convierte en una auténtica arma de doble filo. Así, a pesar de las apariencias, en términos reales lo que hace es confirmarse la sospecha que pesa sobre la orientación homosexual.

La aportación histórica de *Corydon* es crucial, pero carece de valor como contribución moderna a cualquier argumento sobre la homosexualidad. En

72 Pierre Bordieu desarrolla una argumentación similar para responder a los intentos de culpabilizar a la mujer por su pasividad frente a la opresión: véase *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 86.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

este sentido, la aportación más importante de Gide, la que produjo un fuerte impacto en autores como Luis Cernuda, está en otros trabajos. *Los alimentos terrenales*, por ejemplo, sugiere el potencial de rebeldía del homoerotismo. Una rebeldía contra la sociedad burguesa y el pensamiento positivista, sectores a los que Gide trata de apaciguar en *Corydon*. El valor de *Corydon* debe medirse en función de que es un acto de expresión, no en función de sus contenidos. Las argumentaciones son, como hemos visto, débiles o irrelevantes.

2.2. RESPUESTAS A *CORYDON* EN ESPAÑA

Contra Gide: Emilio Donato

Los flancos débiles de *Corydon* fueron aprovechados en Francia por una serie de doctores que con cierta agudeza se enfrentaron a los argumentos gideanos en su propio terreno. Dado que el propio Gide había hecho importantes concesiones al heterosexismo, fue un trabajo fácil para sus críticos desmontar la intención científica de su trabajo. En libros como *Anti-Corydon*, de Nazier (de gran difusión y citado incluso por homófobos españoles como San de Velilla, aunque no me consta que se tradujese a nuestro idioma) encontramos un aspecto de burla frente a la vehemencia gideana: Nazier reúne a las orillas del Sena a una serie de pederastas célebres que satirizan los argumentos a veces superficiales de Gide.

Quizá habría sido mejor que fuera alguien menos contemporizador o con más sentido del humor que Gide quien escribiera *Corydon*. La vehemencia unida al uso de argumentos positivistas socava el valor del libro. Sin embargo, fue Gide, y no Wilde o Proust, mentes sin duda más complejas o quizá más generosas y en cualquier caso menos dependientes de la objetividad, quien acometió el desafío. *Corydon* fue un libro necesario, y quizá fue el único libro posible en el momento. Abrió los caminos de una escritura que, a pesar de las reservas expuestas, se declara homófila, y este simple acto performativo tiene una importancia crucial. Por primera vez un autor canónico tomaba partido en primera persona (su libro de memorias *Si la semilla no muere...* aparece casi simultáneamente con la edición definitiva de *Corydon*) por la homosexualidad, situándose en el terreno desde el que se había construido hasta entonces un discurso exclusivamente homófobo. A partir de ahí vendrían otros trabajos, voces más seguras, argumentaciones más inteligentes. Pero alguien tenía que ser el primero.

En España, *Corydon* provocó cierta controversia: entre otras cosas, hizo resurgir la paranoia sobre el proselitismo homosexual y puso en guardia a los sectores reaccionarios. Además, los mismos intelectuales liberales que aplaudieron el tratamiento «realista» de Hernández Catá en *El ángel de Sodoma* recibieron el trabajo de Gide con cierta sorna. Una cosa era presentar al homosexual como una víctima, otra muy diferente abogar por la normalización, aunque en términos tan limitados como los gideanos. A la segunda edición española de 1931 se añade un prólogo del doctor Marañón, que permaneció en las ediciones posteriores de Alianza Editorial, enmarcando el discurso homófilo en un prólogo que cuestionaba su legitimidad y presentándolo como de «otredad» a partir de una voz eminentemente autorizada. En un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

momento en que la homosexualidad era tema constante de conversación (sería excesivo decir que se debatía: no es posible encontrar demasiadas opiniones a favor, si dejamos de lado la resistencia a la ilegalización), *Corydon* focalizó la atención de los expertos y perfiló las opiniones. La actitud hacia *Corydon* reflejaba los límites de su tolerancia.

La respuesta de Gregorio Marañón es, en cierto modo, perversa y revela un lado del doctor mucho más conservador que el que se percibe en sus trabajos estrictamente científicos. En efecto: no resulta muy adecuado prologar un libro para rebatir sus tesis principales sin contemplaciones. En este acto del venerable doctor hay un interés por insistir en algo que ya había manifestado en trabajos anteriores: que la homosexualidad es una lacra, que no hay en ella nada digno de apología, que en realidad lo que él siempre había dicho es que hay que mantener a la ley fuera de este terreno. Parece que este es el único objetivo de un prólogo que simplemente niega las conclusiones de Gide. Marañón utiliza la ironía para enmarcar la vehemencia del propio trabajo, con lo cual la lectura queda totalmente condicionada desde el heterosexismo. El título del mismo es significativo: se articula como «un diálogo antisocrático». Por antisocrático léase «antihomófilo», ya que aunque la forma es, en efecto, dialogada, y en ello refleja la del libro prologado, el contenido sólo refuta los principales aspectos del argumento gideano.

No fue la única refutación de *Corydon* en nuestro país. En 1930 aparece *Contra Gide*, de Emilio Donato, un pequeño volumen cuyo objetivo es refutar con cierta habilidad (y quizá inspirado por Nazier) las conclusiones del escritor francés. Se trata de una argumentación precisa que se encara con la práctica totalidad de las discusiones del libro de Gide, para concluir que son erróneas o elaboradas por la mala fe. Su precisión retórica sugiere los modos de los jesuitas.

No hay nada que achacar al libro como ejemplo de desmonte de argumentos a través del sofisma y la acrobacia retórica. Dada la debilidad intrínseca del libro de Gide, a Donato le es fácil limitarse a los argumentos y a sus lectores no les queda duda de que juega limpio. Toda la primera sección se dirige contra la disquisición gideana sobre lo natural y lo normal y, como otros críticos, los encuentra vacuos. En cuanto a los razonamientos sobre la belleza masculina, nos dice, se trata de un aspecto tan subjetivo como opinable: ciertas épocas simplemente se equivocan. Es evidente, además, que utilizar el pasado para justificar el presente es una estrategia poco consistente, al igual que utilizar la vida animal para justificar ciertos comportamientos en la naturaleza.

Donato se ensaña en particular con los «pederastas normales» (p. 123), ya que el propio Gide había marcado sus distancias del resto: si se trata de amistad, la cosa queda ahí, y no se hable más; el término pederasta es totalmente irrelevante en este contexto; si tienen relaciones homosexuales, por otra parte, son invertidos, no amparados por la defensa gideana. «Castidad y homosexualismo», asevera Donato con cierta razón, «son dos palabras cuyos sentidos respectivos se excluyen mutuamente». Claro. Así se las ponían...

Por supuesto, en cierto modo todo carece de gran relevancia. Como hemos comprobado, en el libro de Gide, y en su recepción, lo que importa no es la verdad de las ilustraciones, sino la intencionalidad. En realidad, el librito de Emilio Donato es un ejemplo de cómo la homofobia puede disfrazarse de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sensatez. El fondo, en esta y en otras críticas al trabajo de Gide, es, sin duda, la homofobia; habrían existido aunque se tratase de una argumentación acorazada. Y esa homofobia no llega a hacerse explícita como tal. Donato se refiere, sin embargo, al «sentido común» de la «opinión colectiva» de su época. Por supuesto, añade, dado que la moral está por encima de la opinión, lo único que puede deducirse, concluye, es que la homosexualidad es «extramoral», no «inmoral».

Finalmente, San de Velilla, a quien ya conocemos, incluye, como no podría ser de otro modo, su valoración negativa de Gide en su *Sodoma y Lesbos modernas*. Lamenta profundamente el éxito del libro en nuestro país («Si la afición a leer va a seguir tan malos cauces, llegará el día en que habrá que lamentar, como una irremediable desgracia, cuanto se hace para remediar el censurado analfabetismo de los españoles. Más los estimo ceporros que pederastas»[73]) y, como Donato, hace uso de los flancos más débiles del libro en su crítica:

> Como pieza literaria, el *Corydon* vale poco. Gide se ha servido de un gastado ardid, cobarde y poco ingenioso, para no ser él sino un imaginario Corydon quien defienda el uranismo. Gide se limita a ir dando ocasión a los argumentos favorables, refutando al verboso Corydon con objeciones banales e inconsistentes (...). No tiene el escandaloso *Corydon* otro valor positivo que el de documento probatorio de cómo puede hacerse osada la perversión cuando se siente amparada.[74]

Las respuestas a *Corydon* en España no fueron totalmente adversas. Un contemporáneo de su aparición, Guillermo de Torre, escribía en 1956[75] sobre Gide y su trabajo, manifestando bastante tolerancia mezclada con paternalismo, sugiriendo que el libro, más que equivocado, es innecesario. Aun así, en su texto se refiere a la homosexualidad como «tara» (p. 142), «caso clínico» (p. 141) o «anomalía» (p. 141) que, al hablar en términos apologéticos del deseo, le roba su misterio. Entre las reacciones positivas, quizá la de Corpus Barga en la *Revista de Occidente*[76], remanso de liberalismo en la dictadura de Primo de Rivera, sea la más lúcida. Paradójicamente, su comentario sobre este libro se muestra menos tímido que el propio Gide a la hora de reclamar el derecho de los homosexuales a hacer lo que les parezca con las únicas limitaciones legislativas que afectan al resto de los ciudadanos. En este sentido, declara que las actitudes han cambiado: «Cualquier persona de mediana cultura no considera ya a un homosexual como a un horror de la naturaleza». Un fragmento como el siguiente es muestra actitudes abiertas entre los liberales españoles hacia esa figura escurridiza que rara vez aparece en memorias y testimonios, el homosexual medio que no es ni criminal ni genio:

> Tampoco es de temer que semejante publicación, o sea, la defensa pública de la homosexualidad, constituya un heroísmo digno de los valientes guerreros

73 San de Velilla, 1932, p. 110.
74 Ibid., pp. 110-111.
75 Guillermo de Torre, «Anverso y reverso de Andre Gide», en *Metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956.
76 Corpus Barga, «Una teoría antigua del amor», *Revista de Occidente*, nº XV, sept. 1924, pp.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tebanos y homosexuales. El heroísmo está algunas veces –preciso es reconocerlo– en la práctica privada, aunque no precisamente entre los ciudadanos libres de la República de las Letras.[77]

Por lo demás, a Barga, como al resto de los comentaristas, la argumentación le parece que deja mucho que desear. Alaba la primera sección y reconoce la relevancia del diálogo sobre zoología, pero las piruetas de Gide sobre el natalismo y la mujer le parecen poco pertinentes y no hacen avanzar su propuesta.

Homosexualismo creador

Quizá animado por el ejemplo de Gide, el uruguayo Alberto Nin Frías, autor al que conocemos por sus novelas homoeróticas de principios de siglo, publica en 1933 *Homosexualismo creador*.[78] Escrito en Argentina, se trata del primer ejemplo de apologética homosexual en España.

De nuevo se trata de un libro tan valiente como propuesta como flojo en sus contenidos. Quizá el aspecto más importante sea la gran contundencia con que declara que el homosexual no tiene instintos anormales, que estos aparecen a partir del rechazo erróneo por parte de la sociedad:

> La anormalidad del uránico no está en él, sino en quienes no participan de su moralidad *sui generis* (...). Producto de una extraña selección, no bien estudiada aún por los biólogos, el temperamento uránico se revela al sabio tan divino y definible como el hombre o la mujer considerados tipos normales.[79]

El debate de Gide partía de argumentos precarios, pero al menos intentaba responder a críticas reales y a problemas contemporáneos. Nin Frías se limita a ofrecer una justificación de la homosexualidad basada en los grandes homosexuales de la Historia sin apenas presentar ningún argumento contra la homofobia del ambiente, que simplemente descarta como error. Su interés está en proponer la capacidad creativa de los homosexuales como una cualidad esencial. De hecho, siguiendo el ejemplo gideano, distinguirá entre «enfermos mentales» y «uranos eminentes», sin que parezca existir gradación entre tan desiguales tipos. Cuando San de Velilla se enfrenta al trabajo de Nin Frías, se burla, por supuesto, de lo que considera un argumento falaz: evidentemente algunos uranistas son genios, Nin Frías no lo era[80].

El grueso volumen se limita a ser una serie de anécdotas más o menos hilvanadas y de escaso rigor (como lo eran, por otra parte, listados similares en una tradición que se remonta al siglo XVIII) sobre homosexuales célebres que incluye a varios emperadores romanos, a Goethe, a Suleyman el magnífico, a Leonardo da Vinci, Montaigne, Enrique IV de Castilla, Enrique III de Francia, Jaime I de Inglaterra, Luis II de Baviera, Shakespeare, Schiller y Oscar Wilde. Vuelve al lugar común de ensalzar el uranismo utilizando una acepción

77 Ibíd., p.
78 Alberto Nin Frías, *Homosexualismo creador*, Madrid, 1933.
79 Nin Frías, 1933, p. 17.
80 San de Velilla, 1932, p. 118.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que remite al mundo helénico: Nin Frías prefiere hablar de «amistad» entre hombres, a la que otorga cierto halo de santidad. En realidad, va más allá y habla de dos tradiciones culturales que son dos rutas para llegar al conocimiento de la verdad: la helénica, que se apoya en la razón y la lógica, por una parte, y la hebrea, basada en la contemplación. De esta guisa continúa Nin Frías:

> Cuando el espíritu semítico triunfó del griego (...) con la implantación del cristianismo, la fruta sazonada del árbol judaico, por fuerza había de sufrir honda modificación el concepto de amistad (...). Cuando Roma empezó a decaer, aparecieron toda suerte de perversiones sexuales; la población disminuía y el hecho lo atribuyó sin duda el nuevo credo, que tan alto colocaba la pureza, al desenfreno de las pasiones aberrantes. (...) No se agostó este sentir tan profundamente arraigado en la naturaleza humana, pero perdió su real alteza, su antigua dignidad y ¿cómo no decirlo? su encantadora poesía.[81]

Así, la homofobia nacería, para Nin Frías, del carácter poco sofisticado del pueblo semítico que la transmite así al cristianismo. La homosexualidad resulta ser un elemento central en la tradición que se produce en la Hélade, y refleja su visión del mundo basada en la educación del joven por parte del adulto. Por lo demás, Nin Frías incide en argumentos que son, en realidad, un callejón sin salida, como el mencionado sobre la homosexualidad y el genio. De esa manera los homosexuales se convierten en seres que, para tener el derecho a la existencia, tenían que ser excepcionales (Nin Frías distingue claramente entre «enfermos mentales» y «uranos eminentes»). Estratégicamente, se trata un libro de cierto valor. Como Gide, incide en el aspecto más discutible de los intentos de patologización: la anormalidad no está en el «uránico», sino en la sociedad[82]. Cabe imaginar, por ejemplo, su influencia benéfica en homosexuales desorientados al producir imágenes a contrapelo del discurso oficial. Habla, por ejemplo, de la «naturalidad» del uranismo, algo fundamental en un contexto que fundamentalmente negaba esto. Además, sugiere el proceso de interiorización de la homofobia de que es víctima el homosexual: «La noción de reprobación por su sentir es una noción tardía en aparecer en el uránico genuino innato. La sociedad es la que le induce a juzgarse a sí mismo como individuo de excepción»[83]. La profusión de citas y la fundamentación histórica, que por otra parte no llegan a justificar estos enunciados, invisten de legitimidad su argumento. Pero en realidad, al remontarse a ámbitos ajenos a la contemporaneidad, no llega a enfrentarse al pensamiento homofóbico. A pesar de sus buenas intenciones, *Homosexualismo creador* no es más que una curiosidad. Pocos testimonios contemporáneos lo citan, y su impacto en los debates sobre la homosexualidad parece haber sido mínimo.

81 Nin Frías, 1933, *op. cit.*, p. 148.
82 Ibid. p., 17.
83 Ibid. p., 18.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Superación del malditismo

A pesar de todos los problemas mencionados, con la aparición de *Corydon* nos encontramos ante uno de los puntos de inflexión en la historia de la cultura homosexual europea: se ponen las bases de un modelo identitario que contribuirá de manera decisiva a los modelos gays posteriores a Stonewall, y cuya lógica subyace en el discurso del primer movimiento gay. A partir de ahora la homosexualidad podrá convertirse en una posición desde la que se enuncia, desde la que se reclama igualdad, desde la que se puede observar el mundo. El homosexual puede ahora hablar en primera persona, y puede hablar de sí, en lugar de limitarse a ser un personaje en narrativas escritas por otros.

Tras los intentos de Ulrichs en el siglo XIX y los primeros textos de Hirschfield, ambos situados en el campo de la medicina, *Corydon* legitima, bien que precariamente, la entrada de la homosexualidad en el discurso humanístico. A partir de ahora, la homosexualidad no es simplemente cosa de médicos. También crea la consciencia de una «voz» homosexual que condena la expresión de que es objeto a partir de argumentos contundentes. Hasta entonces, el homosexual apenas había tenido la posibilidad de defenderse: su «perversidad» le convertía en sospechoso y le incapacitaba para ello. La marginalidad era requisito para su existencia, y a la vez le impedía la visibilidad en los discursos públicos. A partir de mediados de los años veinte el homosexual es alguien con una voz. Los temores de proselitismo, que hasta entonces sólo se habían materializado en círculos reducidos, parecían tener por fin razón de ser.

En su crítica a *Corydon*, Corpus Barga da cuenta del cambio que se ha producido en la percepción de la homosexualidad:

> Y ¡pobre Verlaine! ¡Ahora, que el amor de Corydon no quiere tener nada de maldito, ni de diabólico! Nada de perverso ni de invertido. No quiere ser el amor de Sodoma, sino el de Grecia: el amor varonil por un efebo.[84]

El principal avance del modelo homófilo está en su capacidad de crear un discurso público, accesible a todos. Además permite a los homosexuales el sueño de la integración: la lucha tiene unos fines concretos, y una vez conseguidos se alcanza cierto estado de felicidad. Es algo que el malditismo no acaba de configurar, ya que en este modelo la oposición a las estructuras sociales es casi un fin. En cuanto al modelo camp, como hemos visto, conduce a cierta ironía constante que, por razones casi opuestas, impide también esta integración. La mirada camp siempre cuestionará las estructuras de género.

En términos de discurso, el modelo homófilo puede caracterizarse en cuanto a su relación con el lenguaje y, en particular, con la elaboración lingüística de los conceptos de masculinidad y feminidad. El modelo camp y el modelo marginal comparten cierta ambigüedad frente a estos conceptos. Al dandi no

84 Corpus Barga, 1924.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

le importa la inversión, y, en general, se ve como más allá de los roles específicos. El camp suele optar por una inversión práctica, pero sobre todo cuestiona cualquier concepción absoluta de los roles. La lógica homófila parte de una seriedad antiirónica en el uso del lenguaje: masculinidad y feminidad no son palabras, son realidades que, además, tienen una fundamentación biológica. Según esta visión, los discursos científicos hacen lo posible por arrebatar la «normalidad» esencial del homosexual a partir de imágenes de enfermedad y degeneración. El homosexual ha de recuperar la normalidad siendo, en lo posible, fiel a su biología. Esto lleva al discurso homófilo a dar por sentado que el homosexual no sólo «es» hombre, sino que ha de comportarse como tal. Gide, por ejemplo, ha de recurrir a la ambigüedad sexual de los efebos para justificar el deseo que siente por ellos el «homosexual normal». Las actitudes del modelo homófilo se trasladan al movimiento gay, que en sus manifestaciones principales reproducirá elementos del estereotipo masculino: la acción será preferible a la emoción; la efectividad se considerará mejor que la estética; la fuerza será un concepto valorado; la contundencia preferible a la sutileza y en consecuencia la ironía se considerará excesivamente ambigua. Esta retórica masculinista permitirá al movimiento gay a partir de los años setenta dar pasos de gigante en una trayectoria que hasta entonces parecía detenida. Pero, como hemos sugerido al estudiar a Gide, siempre se paga un precio por utilizar la retórica del contrincante.

Evolución del modelo homófilo

La semilla de *Corydon* no germina con rapidez. Los viejos hábitos y los viejos discursos siguen bien arraigados, y uno de los efectos inmediatos fue precisamente una explosión de estos discursos homófobos. Es un mensaje que tardará en llegar a las percepciones cotidianas de la homosexualidad. Cernuda lo asimilará perfectamente, a pesar de lo cual sigue con pocos aliados en su intento de sacar el tema a la luz. En el resto de Occidente, la Segunda Guerra Mundial supuso, como veremos en el capítulo anterior, un retroceso en este sentido: los nazis se ocuparon de barrer el movimiento gay alemán y los gobiernos democráticos que siguieron recogieron los frutos de este gesto, completando el proceso a partir de una intensificación de las estructuras heterosexistas.

Así, el discurso homófilo evolucionará a lo largo del siglo XX hacia manifestaciones cada vez más sutiles. En primera instancia, se crean grupos en la sombra que han aprendido el mensaje gideano. Son grupos también imbuidos de las contradicciones del mismo. De esta manera, Arcadie, el grupo homófilo más importante de Europa, opta por la integración de homosexualidad y conservadurismo. El homosexual no tiene nada de perverso y por lo tanto puede ser un ciudadano normal. Para ello tendría que renunciar a todo aquello que le hacía incómodo a los ojos de la sociedad biempensante, como la pluma, la promiscuidad o las relaciones con muchachos. La consolidación de toda identidad supone exclusiones, y la evolución del modelo homófilo acaba por distanciarse de los auténticos problemas de muchos homosexuales.

Un aspecto importante de tal evolución lo constituye la atención a la representación del homosexual, algo propio sobre todo de los países anglosajones. El argumento aquí es que el individuo se alimenta de imágenes, y que las imágenes negativas de la homosexualidad socavan la autoes-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tima. Si los homosexuales aparecen en novelas como criminales y asesinos, este tipo de imágenes quedará interiorizado. Por lo tanto, a partir de los setenta, uno de los objetivos del modelo homófilo será cambiar la representación mediática de los homosexuales a través de lo que se denominaba «imágenes positivas». Se trata de un paso que fue entonces importante y loable, pero que, una vez conseguidos ciertos objetivos básicos, carece de sutileza. Por ejemplo, el debate que levantó a ciertos activistas contra la película *Instinto básico* acabó dividiendo a los propios homosexuales entre quienes pensaban que era una nueva manifestación del viejo estereotipo de la lesbiana asesina y quienes pensaban que ponía a una lesbiana en posición de poder y, por lo tanto, daba una «imagen positiva» de la homosexualidad.

Al hablar de «imágenes positivas» se da una versión simplificada del proceso de comunicación, que casi presupone que una imagen se lee siempre de manera unívoca. La tesis de partida tiene sentido, pero una vez pasado cierto umbral, resulta inmanejable. Se trata de una doctrina aplicable a lo general pero siempre fracasa en lo particular: ¿quién decide cuándo una imagen es «positiva»? Y, sobre todo, ¿no estamos alterando la individualidad en la caracterización y la libertad en la narrativa si exigimos que *cada* representación del homosexual se realice en estos términos? En otras palabras, no es fácil eludir la acusación de que la insistencia excesiva en las imágenes positivas es una forma de censura.

De nuevo, nos encontramos atrapados en una retórica que divide a los homosexuales en varios tipos, deslegitimando la voz de algunos de ellos en un gesto monológico. Esta caída en lo programático constituye la raíz de la efectividad del discurso homófilo, pero también una de sus debilidades. Es algo que hemos visto ya. Las incoherencias que algunos autores han constatado en el discurso «gay»[85] también son las señaladas en *Corydon*: el discurso homófilo no llegará a superar, en los siguientes ochenta años, el oxímoron que supone ser un «buen homosexual», cómodo para una sociedad que seguirá rechazando (como no puede ser de otro modo) cualquier legitimación de los márgenes sin que éstos asuman primero el discurso del centro.

El homosexual como héroe

De hecho, la creación de un «héroe homosexual» constituye uno de los logros del modelo homófilo. El personaje realiza un viaje de descubrimiento en el curso del cual ha de enfrentarse con obstáculos y peligros; cada enfrentamiento constituye un paso hacia la autorrealización, objetivo final del recorrido; si las condiciones materiales del protagonista al final de la trama pueden no haber mejorado sensiblemente, sin duda se ha convertido en un ser humano mejor, enriquecido por la experiencia. El lector percibe convencionalmente este proceso de aprendizaje como deseable e imitable: con la educación del personaje se abre la posibilidad de una educación del lector.

Esta es la estructura que encontramos en el grupo de textos que denominaremos «expresión de la conciencia homófila», cuyos máximos exponentes durante la Transición son dos películas de Eloy de la Iglesia: *Los placeres ocul-*

85 Por ejemplo, véase Leo Bersani, *Homos*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1995.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tos y *El diputado*. En este andamiaje clásico, que sitúa al protagonista como personaje con el que el espectador puede identificarse, se desarrolla el tema homófilo. Los contenidos utilizan situaciones concretas de la experiencia homosexual, bien tomadas de la vida bien de motivos narrativos recurrentes en tramas de representación homosexual. Aspectos como el martirio, la sinceridad, la salida del armario, la maduración personal, el «noble» desarrollo de los sentimientos y la lucha contra la homofobia para llegar a una sociedad libre de ella constituyen nódulos dramáticos concretos que articularán la trayectoria del homosexual protagonista. Desde el punto de vista de la cultura popular hay escollos a superar: la resistencia del espectador medio a identificarse con un afeminado es un obstáculo casi insalvable; el afeminamiento puede descalificar al protagonista como punto de identificación. En la misma línea, el personaje homosexual debe eludir la espectacularidad en términos de exceso melodramático o cómico. La «normalidad» facilitará la identificación. Esto explicará algunas de las peculiaridades de las narrativas que analizaremos: las interpretaciones algo acartonadas de José Sacristán, la representación negativa del homosexual afeminado en Eloy de la Iglesia para distinguirlo del «buen» homosexual, la relativa suavidad de las escenas de afecto homosexual frente a la mayor naturalidad del sexo entre heteros incluso dentro de películas que hablan sobre homosexuales.

En España, el franquismo interrumpe por completo la evolución de este modelo, eliminando de raíz cualquier intento de producir un discurso sobre la homosexualidad sin claras marcas de homofobia. El trabajo que sigue la tradición gideana en nuestro país, como el *Heraclés* de Gil-Albert, escrito en 1955, no se publicó hasta el final de la dictadura, y las manifestaciones de homosexualidad u homoerotismo (por ejemplo en la poesía de Jaime Gil de Biedma) tenían que ser sutiles.

De hecho, una sociedad cuya «normalidad» era la represión brutal no constituía el mejor caldo de cultivo para enfoques integracionistas. Especialmente a finales del franquismo encontraremos relatos en las que hay una valoración positiva de la homosexualidad, como sucede en la *Reivindicación del conde don Julián* o *El cordero carnívoro*, de Gómez-Arcos, ambas publicadas en el exilio. A pesar de tal valoración positiva es difícil hablar, especialmente en el primer caso, de un discurso de tipo homófilo. En realidad, el discurso homófilo que se preocupa explícitamente por legitimar al homosexual en la sociedad no reaparecerá en nuestra tradición hasta principios de los setenta, en los boletines del grupo Aghois y, por supuesto, en las diversas publicaciones del movimiento gay.

De las tres tradiciones homosexuales que se estudian en este libro, la tradición homófila puede haber producido peor arte que las anteriores. Esto es casi un truismo. Las ideologías que buscan el cambio de estructuras sociales han de dejar de lado ciertos aspectos que constituyen la esencia del arte. Al estudiar *Corydon* hemos sugerido por qué: al entrar en la retórica heterosexista siempre se debilita el argumento homófilo.

En este sentido, da cierto reparo pensar en lo que podría haber sido la obra homófila de Lorca: probablemente habría tenido cierto impacto social y, sin duda, habría sido todo un documento sobre su autor, pero las descripciones que nos han llegado producen serias dudas sobre su valor estético. Se trata de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

algo que la historia de la literatura ilustra una y otra vez con escasas excepciones. Una vez que los programas se apoderan de la labor artística, matan la espontaneidad, anulan la ambigüedad que se halla en el centro de la misma. Todo esto se ha discutido hasta la saciedad y es la argumentación básica contra etiquetas como «literatura homosexual». Cualquier proyecto literario que empieza con un programa será estéticamente limitado. Cierto, pero incompleto. Ni lo único que busca el lector es el valor estético ni existen obras que se limiten a desarrollar un programa: claro que la literatura siempre es algo más que homo o heterosexual, claro que al hacer una literatura cuyo objetivo principal es el discurso homófilo, otros objetivos van a quedar de lado. Sin embargo, las limitaciones de expresión artística del discurso homófilo no pueden llevarnos a una descalificación que sería extremadamente pedante. El discurso homófilo inteligente produce argumentos de una contundencia y de una efectividad que resulta tan importante en términos prácticos como el radicalismo, la popularidad o la belleza. Probablemente, y a pesar de todas sus limitaciones como literatura o incluso como ensayo apologético, *Corydon* hizo más por mejorar las condiciones reales de los homosexuales que toda la obra de Wilde o Proust.

3. LA GENERACIÓN DEL 27

Los autores homosexuales de la Generación del 27, sus trayectorias personales, así como algunas de sus obras pueden estudiarse como una manifestación más del cambio que se produjo en la percepción de la homosexualidad a lo largo de las primeras décadas del siglo XX y, sobre todo, en las posibilidades de identificación con la propia categoría. En términos históricos, constituye la primera manifestación sustancial y constatable de presencia homosexual en un movimiento canónico. Los homosexuales de los grupos modernistas también entablaron relaciones personales o profesionales más allá de sus textos, pero nunca se propusieron como proyecto la oposición al heterosexismo. Ese es precisamente el salto cualitativo que se da ahora. En algunos casos (especialmente Cernuda, también Gil-Albert), estas posibilidades de identificación quedarán ensanchadas a partir del discurso gideano. En otras, seguirán articulándose en discursos confusos o calculadamente ambiguos pero con una voluntad de expresión que habría resultado absurda veinte años antes.

Históricamente, la experiencia de la homosexualidad asumida como parte de la vida en continuidad con la identidad social ha tenido que pasar necesariamente por la soledad y Soledad, sin duda, compartida con otros. En esto, el homosexual asumido y culto se acerca a nociones del individualismo que, como Gil-Albert apunta en *Heraclés*, suelen tener un punto de esnobismo[86]. Dados los contextos esbozados, algo en la situación del homosexual moderno le impulsa a alejarse de la democrática camaradería de Whitman,

86 Juan Gil-Albert, *Heraclés* [1975], Madrid, Akal, 1987.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

desarrollada en estado natural, para constituir comunidades de misántropos según la sórdida receta proustiana[87]. Esto ha sido entendido (por el propio Gil-Albert) como mecanismo de defensa, pero es, también, resultado de una nueva comprensión del mundo en que la noción (presentada como democrática) de «normalidad» resulta sospechosa y puede convertirse en opresiva y frustrante. Cuando el «normal» Salinas llama «marica» a Cernuda, presupone el asentimiento de su entorno. Cernuda, por el contrario, veía un elemento profundo de rechazo incluso en el aplauso de sus semejantes.

A continuación contextualizaremos la complicada red de presiones y actitudes personales que delimitan lo público y lo privado en los poetas de la Generación del 27. Tal contextualización requerirá que abandonemos una explicación psicologista de las estrategias adoptadas y la sustituyamos por otras de tipo discursivo. Habrá que constatar, en primer lugar, que los motivos de la cultura homosexual eran accesibles a todos ellos y que se articulaban en su vida cotidiana. También que constituían un terreno común que dio a sus relaciones una especificidad. Dicha especificidad apenas ha sido reconocida por la crítica, y a veces por razones justificables históricamente. Es un terreno común que nace como protección frente a la desconfianza que la «normalidad» heterosexista siente por la marginalidad homosexual y sus intentos por hacerla encajar en estereotipos ajenos a la experiencia de los propios implicados. En definitiva, como suele suceder, encontraremos que las peculiaridades en la expresión de esta experiencia a lo largo de la Historia se deben, sobre todo, a las presiones a que dicha expresión queda sometida desde fuera.

El texto literario será, para poetas y críticos, una metáfora del armario, la superficie fronteriza en la que se negocia lo público (la expresión) y lo privado (la orientación), en la que se evalúan las consecuencias de la puesta en escena de la orientación sexual disidente.

3. 1 LO PRIVADO Y LO PÚBLICO: DE LA ACEPTACIÓN A LA EXPERIENCIA DE LA INJURIA

Reconocerse en la cultura: experiencia homosexual y tradición escrita

La trayectoria general hacia una expresión textual de la orientación sexual sigue varias etapas perfectamente identificables en el caso de los poetas homosexuales del 27. La primera, es la de aceptar la propia orientación sexual. Sabemos que Cernuda supera esta etapa tras un periodo de dudas y confusión en la segunda mitad de los años veinte. Se ha relacionado esta aceptación con la muerte de su madre y, sobre todo, con la salida de Sevilla[88]. De nuevo, la huida hacia la gran ciudad facilita asumir la propia diferencia. En otros casos, el proceso es más difícil, dada la estigmatización y la escasez de referentes.

87 Las consideraciones sobre la repugnancia que los homosexuales sienten unos por otros se encuentran, por supuesto, en el prólogo a *Sodoma y Gomorra*, el tercer volumen de *En busca del tiempo perdido*.
88 Emilio Barón, *Odi et amo: Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Entre la aceptación del propio deseo y la socialización, se encuentra el enamoramiento, en la que los sentimientos íntimos salen a la arena de la relación interpersonal. Estamos en un ámbito que es privado, pero ya no se restringe a lo individual. En ocasiones, como sucedió con Emilio Prados, el reconocimiento de la orientación parece consecuencia directa del enamoramiento. En el caso de Cernuda, el aceptarse parece preceder en varios años a la primera relación sexual[89]. El siguiente paso es el de la socialización de la experiencia en un ámbito reducido que se da cuando dicha orientación se comparte con un reducido círculo de amigos. No es difícil, al seguir la correspondencia de Lorca, distinguir entre cartas a amantes o cómplices y las cartas escritas a los demás, llenas de clichés o simplemente articuladas por cuestiones personales. Ángel Sahuquillo[90] señala que, aunque jamás menciona la palabra «homosexualidad», los silencios o insinuaciones que hace a ciertos corresponsales son significativos. En el círculo de íntimos se pueden compartir los auténticos sentimientos. Aunque, en cualquier caso, las cartas no suelen ser muy explícitas, el lector asume que la complicidad entre destinatario y autor hace que esto sea innecesario. Uno de los subgrupos de la Generación del 27, en términos de amistad y contactos interpersonales, es el que determinan las complicidades que surgen a raíz de la orientación sexual de algunos de sus miembros. La cuarta fase resulta la más difícil de alcanzar y en el periodo encontraba numerosos obstáculos: sólo Cernuda, Gil-Albert y Lorca llegaron a ella (el tercero muy lentamente), y consiste en asumir la propia orientación sexual frente al mundo, o, al menos, no hacer grandes esfuerzos por ocultarla. La cautela no parece haber abandonado jamás a Lorca, pero tanto en su obra como en su entorno, llega el momento en que el secreto se ha desvelado y el armario es sólo tan fuerte como los otros quieren hacerlo. Pasamos a estudiar estas fases en la evolución personal de poetas del 27.

Lo primero, pues, es aceptarse a uno mismo: construir una intimidad en la que se reconocen sentimientos etiquetados como homosexuales. Se trata de un obstáculo difícil que el heterosexual jamás tiene que sortear. De hecho, «aceptar la propia heterosexualidad» es una expresión que no sugiere dramatismo alguno, mientras que cuando se trata de homosexualidad nos enfrentamos, al menos en este periodo, ante un proceso laborioso, lleno de tensiones, bordeado por el miedo y la angustia, palpable, por ejemplo, en la prosa temprana de Lorca. En efecto, ¿cómo asumir como propio aquello que está marcado como pecaminoso o despreciable desde antes de que el adolescente sea consciente de ello? Todavía hoy, aprendemos homofobia («marica» es un insulto antes de que el niño llegue a comprender su significado real) antes de que necesitemos comprender nuestro deseo. En este trayecto las referencias, reales o librescas, jugarán un papel fundamental para contrarrestar la carga negativa que siempre actúa por defecto. Autores tan diversos como Terenci Moix, Didier Eribon o Gil-Albert han hablado de la cultura como necesidad para buscar esas referencias.

89 Según Gil de Biedma, véase Enríquez (comp.), 1978, p. 214.
90 Ángel Sahuquillo, *García Lorca y la cultura de la homosexualidad en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sin embargo, este sistema de referencias no había sido siempre de fácil acceso. No todos estaban capacitados para utilizar la tradición helénica, por ejemplo, de modo que justificase el propio deseo; de hecho, a menudo ésta llegaba expurgada al lector medio. La gama de actitudes de los poetas homosexuales del 27 habrían sido totalmente impensables en la España de principios de siglo: faltaban las condiciones discursivas para construir una posición homófila desde la que contar la propia experiencia. La rebeldía homófila en la España de 1900 era, como se ha sugerido en el capítulo anterior, poco menos que impensable, a pesar de que se hable a menudo de proselitismo homosexual. Era un proselitismo que, si existía, se desarrollaba siempre dentro de ciertos ámbitos reducidos y que muy rara vez alcanzaba el estatus de discurso público. Alguien tan osado en su vida cotidiana como Antonio de Hoyos textualiza su experiencia a menudo en términos de heterosexualidad, aunque el correlato real sea homosexual y a pesar de que no se oculta, tampoco se le conoce apología escrita.

Probablemente tal reconocimiento habría resultado irrelevante para los autores decimonónicos: el homoerotismo no era un concepto de peso, y en muchos casos se mantenía intacto, más allá de discursos patologizadores o moralista, como si no tuviera nada que ver con ellos. Ahora esa conexión entre cierto modelo de deseo y un concepto científico es insoslayable, y eso produce un choque.

De hecho, el florecimiento de la expresión homosexual a finales de los años veinte y principios de los treinta es signo del progreso en la creación de una conciencia homosexual frente al estereotipo médico o religioso. Podemos concretar otro motivo: veinte años antes apenas existía un discurso público bien estructurado sobre la sexualidad en general, accesible a cualquier vástago de familia burguesa. De ahí que no pareciera importante poner ciertas experiencias en palabras: el lenguaje también es convención y la expresión directa del sexo no pertenecía a la tradición canónica; la sexualidad se vivía en los términos marcados por la sublimación, el silencio o la criminalización. Uno podía vivir su orientación sexual, pero existía una tendencia a conceptualizarla como algo indefendible en cuanto a discurso público. Recordemos que ni siquiera Oscar Wilde tenía mucho que decir al respecto. Y cuando lo hizo (en el segundo juicio) mintió descaradamente.

Sin embargo, quienes maduran en las primeras décadas del siglo XX lo hacen, progresivamente, en un contexto en el que la homosexualidad (de hecho, la sexualidad en general) era ya una categoría bien establecida y bien asimilada en la cultura. Lorca y Cernuda quedan expuestos a discursos (proto)homófilos tras la adolescencia (sabemos que existían sobre todo porque había quejas al respecto), y los utilizan como herramientas para resolver problemas personales. Se podían identificar con iconos en torno a los que había una leyenda de disidencia sexual: Baudelaire (probablemente muy hetero, pero al que se leía como perverso), Verlaine, Lautreamont o el propio Wilde.

La generación de Hoyos o de Gide pudo sentir cómo el avance de la ciencia colonizaba y parcelaba la vida de las emociones hasta entonces sin nombre. Los jóvenes del 27 encuentran esa parcelación ya bien asentada. No sólo como estereotipo: se trata de una generación que maduró cuando ya existía

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

una cultura homosexual y cuando ya había un discurso público bien fundamentado sobre sexualidad, con lo que se superaban los velos decadentistas. Sólo en las memorias de Gil-Albert[91] encontramos una referencia a Hoyos y su mundo, pero se trata de una referencia llena de fascinación por algo cuyo momento ha pasado: Gil-Albert lo visita en su casa y comenta su aspecto extravagante y, sobre todo, el mobiliario recargado y esteticista. Hoyos y su pose eran modernos en 1912, pero el cambio que contribuyó a producir le había dejado atrás en 1930. Esos discursos afectan de manera crucial a la evolución personal de los individuos.

Así, la Generación del 27 crece con referentes homoeróticos activados en una relación: Lorca se refiere a Verlaine, con cuya marginalidad se identifica[92], como también lo hace Emilio Prados[93]; para Cernuda, el papel central estará en la obra de Gide[94]; Gil-Albert también hace uso de referencias literarias en su maduración: afirmará que su «ídolo» era Oscar Wilde, pues «expresaba como nadie, con brillantez cautivadora, esa sincronización del tiempo moderno con la Antigüedad en cuya oscilación trascendente se extasiaba mi alma; entendiendo por Antigüedad el mundo helénico»[95].

De hecho, en Cernuda encontramos un excelente ejemplo de maduración y aceptación de la propia marginalidad inspirada en materiales literarios, a través de los que empezó a intuir un contradiscurso que le equipaba para escapar de la influencia de las concepciones habituales sobre su orientación. Durante toda su vida sentiría afinidad por la tradición homosexual. En *Ocnos* vemos cómo el niño evoluciona y se hace consciente de su diferencia, una diferencia que vive en un principio en términos de magia. Pero para que la magia se convierta en poesía es necesario el recurso al lenguaje, un lenguaje que encontrará en tradiciones escritas y una de cuyas figuras centrales será André Gide. Así, la sensibilidad por la poesía, la variedad individual del sentimentalismo y la mirada erótica evolucionan paralelamente. Existía ya la disposición a leer lo que un heterosexual no habría sabido encontrar en determinados libros. Fue Pedro Salinas quien introdujo a Cernuda en la obra de Gide sin sospechar cómo la asimilaría el joven sevillano[96]. Vemos así cómo las palabras de Gide, entonces misteriosas y veladas, son una suerte de tabla de náufrago para Cernuda. La crisis de Cernuda le convierte en un lector que sabe dar un uso especial a estos textos.

Existe cierto acuerdo al valorar su primer libro, *Perfil del aire*, en constatar la deuda al estilo de Jorge Guillén. Se trata de una deuda que se convertiría en uno de los legendarios casus belli del 27 y que está perfectamente documentada en la correspondencia Guillén-Salinas[97]. La transformación que se efectúa en su obra posterior es signo de su maduración como poeta, pero de una maduración en una dirección muy específica: asimilará las lecciones gideanas sobre el individualismo para alejarse de la autoridad de Guillén. Esto no afectará

91 Gil-Albert, 1995.
92 Por ejemplo, en una carta de 1918, en Luis Cernuda, *Epistolario (1924-1963)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, p. 47.
93 Emilio Prados, *Diario íntimo*, Málaga, CEDMA, 1998, p. 39.
94 Artículo de 1946, comentado en Barón, 2000, p. 33 y ss.
95 Gil-Albert, 1995, p. 27.
96 Luis Cernuda, «Historial de un libro», en *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza, 1991.
97 Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 69.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

simplemente a los contenidos, sino que supondrá una evolución formal. El rechazo que siente por parte del círculo de Guillén se expresa en Cernuda a través de una arrogancia, indiscutiblemente esnob, que refleja la rebeldía gideana. A partir de los años treinta, la poesía de Cernuda, podada de manierismos, no se parecerá a ninguna otra. No es casual que esta individualidad sea paralela a la expresión de la homosexualidad en *Un río, un amor* (1929) y, sobre todo, en *Los placeres prohibidos* (1931), ambos publicados en 1936.

Las lecturas de Gide le proporcionan, así, un punto de apoyo para construir una nueva relación frente al mundo. A partir de ahí es posible seguir su interés por materiales que le permitan profundizar en esa dirección. En 1946, el poeta escribirá un ensayo sobre el escritor francés en el que evalúa su papel, hace unos interesantes comentarios sobre *Corydon* y da claves sobre la influencia de éste en su vida.

A lo largo de los años veinte la posición de los homosexuales se va reforzando a partir de diversas contribuciones. Como hemos visto, pronto llegan los ecos de Freud a nuestro país, con una revolucionaria concepción de la homosexualidad que continuará siendo minoritaria durante décadas. El momento álgido de la Generación del 27 coincide con la publicación del *Corydon* de Gide en nuestro país. No es un dato determinante, pero sí representativo. Sabemos que Cernuda encarga un ejemplar de *Corydon* a su librero en Sevilla en 1925, poco después de la aparición de la edición definitiva en francés del diálogo gideano[98]. No sólo de lírica vive el poeta, y la curiosidad de Cernuda no se limitaba a las últimas tendencias y poetas extranjeros, sino también a cuestiones íntimas más urgentes. Su opinión sobre el diálogo aparece en el mencionado ensayo del 46. Cernuda no cree que el libro pueda convencer a quienes son reacios a aceptar la homosexualidad, pero al menos servirá de apoyo a quienes tienen una actitud más positiva. Emilio Barón ha resumido con exactitud la influencia de Gide en Cernuda de la siguiente manera: «De ese modo escapa al complejo de culpa, y no se siente maldito, sino simplemente excluido»[99].

Pero no sólo se buscan referencias en la poesía. El fortalecimiento de una identidad a partir de lecturas cuyo valor se considera escaso, que observaremos en numerosos autores homosexuales del franquismo[100], está presente en la experiencia cernudiana. A lo largo de su vida, Cernuda buscará en la lectura plasmaciones de la experiencia homosexual. Incluso en textos de escaso valor estético, encontrará cierto placer en el reconocimiento de algo que no solía aparecer en la literatura convencional. Es un reconocimiento que entra de lleno en el terreno de la mirada camp. En este sentido cabe mencionar la atención prestada a una breve novela de Tennessee Williams, *The Roman Spring of Mrs. Stone*[101]. A Cernuda no le interesaba especialmente el dramaturgo, y es

98 Cernuda, 2003, p. 12.
99 Barón, 2000, p. 32.
100 Detallado en las memorias de Terenci Moix.
101 Existe una traducción (*La primavera romana de la señora Stone*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964) y una versión cinematográfica, no demasiado fiel al texto, protagonizada por Vivien Leigh, Warren Beatty y Lotte Lenya y dirigida por Jose Quintero en 1961.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fácil deducir que fue el tema, y no el autor, lo que le atrajo a este texto: se trata de una madura viuda que descubre una gran pasión sexual cuando conoce a un joven gigoló; por supuesto, su final será patético. En una carta a Sebastian Kerr (uno de los corresponsales con los que el poeta aparece más relajado) Cernuda comentaba con cierta ironía:

> El librejo de Tennessee Williams no merece, por insignificante, que usted lo execre. A mí me trajo a la memoria, al leerlo y estar en contacto con las aventuras de Mrs. Stone, alguna figura parecida de entre mis conocidos; es decir, algún posible Mr. Stone.[102]

Otros autores de la tradición homosexual que sigue con vivo interés son Christopher Isherwood y, sobre todo, Truman Capote, cuya prosa considera cercana a la poesía[103]. Pero el asidero de la experiencia vicaria no es nunca suficiente, y, en cualquier caso, la búsqueda de referencias para expresar el propio deseo no es lo más importante para otros poetas.

La angustia de ser el único: Lorca y el miedo a la soledad

En la evolución emocional de los homosexuales del 27 encontramos una lucha, a veces angustiada, entre aceptar los propios sentimientos en su escritura (y por lo tanto revelar esta intimidad al mundo) o buscar otros caminos que los mantengan ocultos de miradas ajenas. Es una angustia que el amor no hace sino acentuar. Encontramos un ejemplo clarividente en la correspondencia temprana de Lorca. Los biógrafos hablan de su enamoramiento de María Luisa Egea González en 1918. Pero, como en el caso de Prados, se trata de un amor casto, hecho de literatura y sentimentalismo. El despertar a la sexualidad es fuente de preocupación e indecisiones y parece ser uno de los temas que subyacen tras la angustia de dos cartas de juventud a Adriano del Valle[104]. Habla en ellas del abismo que separa la percepción que los demás tienen de él y su propia verdad. Así, el tema de «la máscara» recurrente en el mundo lorquiano tiene sus orígenes en la adolescencia y no es ajeno al despertar al deseo por los hombres. Al hablar de amores imposibles, el referente homosexual añade al discurso una capa de sentido que no se articula en la mera idealización de una mujer. Por ejemplo, la lectura de la prosa temprana «Pierrot. Poema íntimo» resulta totalmente distinta al asumir un deseo homoerótico. Si se trata simplemente de melancolía ante la inaprehensibilidad de la mujer, entramos en la tradición y nos hallamos en el terreno de la idealización absoluta. La mujer no es inaccesible, la mujer ideal sí. Sin embargo, al pensar en términos de hombres encontramos los motivos por los que el poeta ha de callar, por los que el objeto del deseo permanece inaccesible y, sobre todo, introducimos la prioridad de la carnalidad.

También preocupan las murmuraciones, la opinión de la gente, el hecho de que al expresar el deseo puedan penetrar en una realidad íntima que nadie

102 Cernuda, 2003, p. 780.
103 Ibid., p. 836.
104 Federico García Lorca, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 47-54.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

debe conocer. Es un tema que sólo resolverá de manera definitiva al escribir *El público*. En efecto, el veinteañero de 1918 habla de error con que otros lo aprecian, un error que le produce una intensa sensación de opresión:

> (...) presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matriz sexual de peonía abrileña que no es la verdad de mi corazón (...). Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán [?], muchas inquietudes en la batalla del cerebro y del corazón, y toda mi floración sentimental quiere entrar en un rubio jardín y hago esfuerzos porque me gustan [?] las muñecas de cartón y los trasticos de la niñez, y a veces me tiro de espaldas al suelo a jugar a comadricas con mi hermana la pequeñuela (es mi encanto)..., pero el fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso... y, sin embargo, cada día tengo una duda y una tristeza más.[105]

Los editores del epistolario refieren el lenguaje de esta carta al fracaso heterosexual. En cualquier caso, el lenguaje no remite simplemente a la frustración amorosa que llena la lírica sentimental desde Petrarca. Hay en juego mucho más: la frustración expresada proviene de la relación frente al mundo (la referencia a «los demás» no tendría mucho sentido si sólo hubiera sido abandonado por una mujer). Quizá el fracaso con esta joven simbolizó para Lorca la imposibilidad de una normalidad heterosexual, y de ahí la descarnada melancolía que destilan las dos cartas consecutivas. Más adelante hace profesión vehemente de su amor por Venus, pero a continuación añade que, en último término, se debe a sí mismo: «Pero amo mucho más la pregunta ¿corazón?... y, sobre todo, ando conmigo mismo, como el raro y verdadero Peer Gynt con el fundidor...; mi yo quiero que sea»[106]. La soledad se presenta como alternativa a quienes se sienten entre la falta de deseo heterosexual y el oprobio que conlleva la homosexualidad.

Buscarse en el otro: experiencia amorosa y aceptación de la homosexualidad. Emilio Prados

En una prosa de 1922 llamada «Mi primer amor» Lorca se refiere al mayor amor de su vida como una relación con un antiguo retrato de una mujer sumida en la melancolía. Luego, al madurar, descubrirá que es otro[107]. El mismo tono de angustia en una misma situación (el abandono de la heterosexualidad al descubrir una verdadera pasión) encontramos en el *Diario íntimo* de Prados. Su decepción tras el romance con Lorca (con quien descubre el amor sexual) se manifiesta como consecuencia de haber aceptado un camino peligroso, en el que ahora se siente solo. La primera reacción es de rabia, pero a esto sigue un sentimiento de nostalgia por el paraíso perdido del amor casto por la mujer:

105 García Lorca, 1997, p. 48.
106 García Lorca, 1997, p. 49.
107 Federico García Lorca, «Mi primer amor», en *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, 1998.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

¡El más doloroso! Fue cuando mi corazón se abrió por primera vez al amor, a un amor verdadero, tal vez el único de mi vida. Mi edad era una valla para que los sentimientos perversos, que luego han ido naciendo en las sombras, entre las arañas de los rincones de mi espíritu pudieran mezclarse en él. El amor más puro de mi vida se fue apagando y ya sólo guardo de él la sangre que derramó en mi corazón, con la que ahora me lavo el alma.[108]

En esta conciencia de la diferencia nace un sentimiento de vulnerabilidad que da a la búsqueda de afinidades la mayor importancia. Vivir con la consciencia de un deseo rechazado puede ser duro, el alivio cuando se pueden comunicar los propios sentimientos es inmenso.

¿Por qué Lorca y Prados entablan una amistad tan profunda como instantánea en la Residencia? La Residencia de Estudiantes no fue, hay que apresurarse a decirlo, un entorno homófilo. Oficialmente reinaba un puritanismo y una disciplina que recordaba la de los *colleges* británicos que le sirvieron de modelo[109]. Pero al igual que en aquellos, los jóvenes burgueses que allí llegaban exploraban la vida en toda su complejidad. Fue por lo tanto posible para unos pocos individuos con dudas conocerse, hablar y madurar emocionalmente. Para Emilio Prados conocer a García Lorca en el 24 constituye una experiencia clave en su evolución emocional. En su último verano antes de llegar a la Residencia, Prados había estado cortejando a una joven malagueña, Blanca Nagel. En su *Diario íntimo* narra la evolución de sus emociones. De un amor apasionado pero no sexual por su novia pasa a una obsesión con el joven Lorca en la que se percibe distintamente un profundo elemento erótico. Es evidente que su relación con el granadino le había abierto caminos que hasta entonces no conocía. El sentimiento de sintonía entre el extrovertido Lorca y el huraño Prados conducirá a un romance, pero se basa en la percepción por parte de Lorca del problema de Prados. La idea de alguien que pueda comprenderle (o, quizá, «entenderle») es recurrente en su *Diario íntimo*. El descubrimiento de la sexualidad por parte del segundo se expresa también en términos de amistad intensa, decisiva y, sobre todo, eterna en una carta de 1922, escrita cuando empieza a percibir la distancia de Lorca:

Yo he pensado tanto en ti, te quiero tanto, ¡mariposilla sin alas!, que aunque tú no me hablas de tu vulgar tragedia material, yo la he adivinado al contemplar la mía. ¡Yo me había unido tanto a ti! Mira había pensado –seriamente– unirnos para siempre y sacudirnos de los hombros sentimientos, trabas y romper las ligaduras de la responsabilidad. Había pensado volar contigo sobre el mar. ¿Tienes valor? Nos iríamos ¿cómo? Nos iríamos ya sabes a dónde, a donde nuestra cuna de estambres rojos y troncharíamos –tu mano y la mía en una– los más hermosos tulipanes. La enorme dalia azul es nuestra madre, rompamos con la bandera de nuestro sentimiento, la ligadura que tenemos en el pie.[110]

108 Prados, 1998, p. 27.
109 Miguel García-Posada, *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa, 1999, p. 61.
110 Prados, *Diario íntimo*, p. 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nótese cómo al descubrimiento de la solidaridad se une la necesidad de estar a solas juntos, sin interferencia del mundo real, proyecto de todos los enamorados. Pero además, aquí se trata de un amor que obliga a «romper las ligaduras de la responsabilidad». Aunque de nuevo se trata de un motivo recurrente en la expresión amorosa, la frase tiene un sentido mucho más intenso al referirse a un amor homosexual.

Cuando la relación con Lorca termina, Prados vuelve a sus dudas. No sabe qué dirección seguir. No quiere herir a su novia, aunque le gustaría que ella cortara el compromiso. Pronto reprochará a Lorca su distanciamiento. Sus palabras en este sentido son significativas:

> He recibido una carta de Federico que me ha producido gran extrañeza. ¿Es que no me comprende todavía? Él habla como si realmente me conociera a fondo y, por lo que se deduce de su carta, está bastante equivocado. Molesto por ello le he contestado inmediatamente diciendo cosas que sentía en aquel momento y otras que sólo dije por ver qué efecto le producían, como es por ejemplo el que no debe juzgarme por mis cartas de este verano, pues gran parte de lo que decía eran fantasías.[111]

Lorca es el amigo que siempre esperó y su traición será doble. Quizá el propio Lorca se sintió atrapado por la pasión del iniciado, una experiencia que resultará familiar a muchos homosexuales, inseguros de querer atarse a alguien a quien han iniciado y con quien simplemente han compartido un romance.

En otros casos, las relaciones son más relajadas, y de ello quedan pocas marcas en los documentos. Así, poco sabemos del presunto romance entre Lorca y Cernuda. Miguel García-Posada[112] hace una lectura, en términos de fascinación erótica, del texto de Cernuda en que relata su primer encuentro en Sevilla en 1927. Luego ya no vuelven a coincidir hasta el regreso del primer periplo americano de Lorca. Según algún testimonio, el romance continuó. Cabe dudar de las implicaciones de la anécdota que nos presenta a alguien que llama a casa de Lorca para ser recibido por el poeta semidesnudo que dice estar en plena sesión gimnástica. Al fondo se divisa a Cernuda, en albornoz. El observador, Emilio Garrigues Díaz Cañabate, miembro de La Barraca, infiere que ha habido una relación entre ellos[113]. Evidentemente, las complicidades a que daba lugar la homosexualidad de ambos eran percibidas con nitidez.

En cualquier caso, el papel de Lorca en el caso Serafín (suministrándole un amante al hosco Cernuda para que alegre sus días), poco tiempo después de esta escena, sugiere, por lo menos, que no se trataba de un romance exclusivo y que todo lo más se limitó a contactos ocasionales o bien descubrieron ambos algún tipo de incompatibilidad irremontable.

No hay que olvidar la compleja relación entre Lorca y Dalí. Puede que la extrañeza se deba sobre todo al rebuscado modo en que Dalí se refirió a ella

111 Prados, 1998, p. 23-24.
112 García-Posada, 1999.
113 Garrigues Díaz-Cañabate, «Al teatro con Federico García Lorca», cit. en Sahuquillo, 1991, p. 113.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

con el paso del tiempo: «Un día accedí a sus deseos. Probamos a tomar por el... Me dolía mucho y tuvimos que cancelarlo»[114]. Aunque la relación está tan bien documentada como puede estarlo, los mensajes son confusos. En general, las cartas traslucen la pasión de Lorca:

> Mi querido Salvador: Cuando arrancó el automóvil, la oca empezó a graznar y decirme cosas del Duomo de Milán. Yo estuve a punto de tirarme del coche para quedar contigo (contiguito) en Cadaqués, pero me detenía el expresivo reloj de pulsera de *Pepe* y la nariz de *Pepe* que echaba en la mañana al baño maría de París un coralito de sangre duro duro en su cara lastimosa. Al despedirme de los Qucurucuchus en el recodo de la carretera, te he visto pequeño comiéndote una manecita roja con aceite y utilizando un pequeño tenedor de yeso que te sacabas de los ojos. Todo con una ternura de pollo recién salido del cascarón y tiu tiu y de pirulí mano. ¡Ay![115]

Otro pasaje de esta carta, que Lorca escribe desde Barcelona tras separarse de Dalí en verano del 27, puede hacer referencia al fracaso en la penetración anal mencionado por el segundo:

> Me he portado como un burro indecente contigo, que eres lo mejor que hay para mí. A medida que pasan los minutos lo veo claro y tengo verdadero sentimiento. Pero esto sólo aumenta mi cariño por ti (...).[116]

En un momento dado, Lorca se sentirá traicionado cuando Dalí se acerque a la órbita del surrealismo parisino. Su reacción frente a *Un perro andaluz*, en la que Dalí trabajó con Luis Buñuel, tiene un elemento de paranoia. Gibson sugiere que Lorca estaba convencido de que se trataba de una burla por parte de su amado ahora conchavado con el viril (y homófobo) Buñuel, y que el «perro» andaluz era él («perro» era, en argot, una manera insultante de referirse a los homosexuales).

El otro gran amor de Lorca antes de su huida a Nueva York fue, como es bien sabido, el escultor Emilio Aladrén. Todas estas relaciones están marcadas por cierta ambigüedad. Ni Dalí ni Aladrén aparecen en estos textos exactamente como homosexuales. En ambos encontramos un elemento de mala fe, de fingimiento, quizá transmitido por los propios sentimientos de Lorca. En lo que respecta a sus sentimientos homosexuales, ambos estaban en el armario, no habrían asumido una expresión pública. En el Lorca de 1929 encontramos cierto cansancio de los amores a escondidas. Como veremos, ambos aparecen, de manera más o menos velada, en los poemas de la época neoyorquina. Es el principio de un movimiento de salida del armario que se irá completando, no sin titubeos, en años posteriores.

Es posible que hubiera más romances entre los miembros del 27. Vemos algunas líneas generales en los casos comentados. Confusión, necesidad de

114 Sahuquillo, 1991, p. 18.
115 García Lorca, 1998, pp. 498-499.
116 García Lorca, 1998, p. 500.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

secreto, sentimiento de estar en un camino sin retorno, de quedar apartado de la sociedad, intensidad en el sentimiento pero reticencia a su expresión. Dado el carácter fundamentalmente masculino del mundo de la literatura en la época, era imposible (o al menos extremadamente raro) que se establecieran relaciones similares en el caso de los heterosexuales. Así, el grado de intimidad compartida por estos autores es especialmente alto, y de gran relevancia en la dinámica interna del grupo.

La afinidad emocional constituye el cemento entre individuos tan distintos como Lorca y Cernuda, Lorca y Prados, Cernuda y Aleixandre, Cernuda y Gil-Albert. A pesar de obvias diferencias de actitud, encontraban entre ellos complicidades que daban lugar a cierta comodidad. Y la complicidad se basaba en el sentimiento de disidencia sexual.

Socializar: reconocerse en el grupo

Al dar cuenta de esta confluencia de homosexuales en la nómina de una generación poética, por supuesto siempre existe el recurso a la casualidad. El hecho de que la crítica haya sido remisa a elaborar el tema sugiere que tal confluencia se considera poco más que una coincidencia que no significa nada. Existe la impresión general de que los proyectos de Cernuda, Lorca, Prados, Aleixandre y Gil-Albert son, simplemente, rebeldías individuales que, por azar, se producen en el contexto del 27. Se elimina así el impulso antihomofóbico de alcance político, consignándolo a la esfera de lo individual, incluso lo solipsista. Los poetas homosexuales del 27 se enfrentaron a una tradición poética para crear algo nuevo, pero se implica que su marginalidad sexual no tuvo nada que ver con ello; la vivían simplemente como un problema personal y todos tienen problemas personales.

Quizá lo más apropiado sería hablar de gravitación entre determinados individuos ya cercanos por otros motivos. Había otros elementos que los unían (andaluces, burgueses), con lo que el encuentro no era improbable. Pero de alguna manera, el recurso a la casualidad *nunca* resulta convincente y siempre conviene establecer algún tipo de razonamiento causal, aunque sea como mera hipótesis. La gravedad tiene, después de todo, su ecuación. Los poetas se conocen antes de desarrollar su trayectoria poética, y en las narraciones de tales encuentros siempre aparece un elemento que dudaría en llamar homoerótico, pero que tampoco está exento de reconocimiento de ciertas coincidencias.

Si se producen acercamientos y complicidades, de manera consistente en la vida de los poetas homosexuales del 27, es en parte debido a esa afinidad. Si los encuentros se convierten en relaciones de amistad más sólidas abandonamos el ámbito de la casualidad y nos instalamos por completo en el de la voluntad. El joven consciente de su diferencia sexual siempre tenderá a buscar a quienes percibe similares a él, un elemento que vemos en la simpatía instantánea de Aleixandre por Prados, de Prados por Lorca[117]. Pero además, se trata de una situación que el momento histórico facilitó. El hecho de que individuos dispuestos a llevar una vida como homosexuales coincidan es representativo de un punto concreto en la historia de las tradiciones homosexuales y de la

117 García-Posada, 1999.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

construcción de la homosexualidad como posición discursiva, como identidad expresada en primera persona. Por último, el concepto de «cultura homosexual» significa, precisamente, que podían compartir gustos e inclinaciones culturales que les harían coincidir y cultivar sus afinidades.

Todo esto apunta a otro motivo de la presencia de varios homosexuales en la nómina del 27. Hay que considerar que una «generación» es algo más que una serie de libros. Hay unos encuentros, unas vivencias compartidas, hay afinidades electivas que van más allá del estilo. El apoyo de Lorca fue esencial en la carrera de Cernuda, cuyos inicios como poeta fueron difíciles debido a la reacción frente a su primer libro publicado, *El perfil del aire*. Se trata de algo que se ha mencionado ya: la presencia de homosexuales en un entorno acaba por producir una impresión de seguridad y atraer así a otros homosexuales.

De la vida de los epénticos: códigos y hábitos

Está claro que estas complicidades eran profundas y contribuían a reforzar los lazos personales. A veces se llegaba a ciertos términos en clave que reforzaban esta complicidad. «Epéntico», por ejemplo es una palabra que Lorca introduce para referirse a la homosexualidad y de ahí pasará al círculo de Aleixandre, que la utilizará durante el franquismo[118]. Sáenz de la Calzada, que trabajó con García Lorca en La Barraca, nos transmite una enrevesada explicación sobre el uso del término. Durante una capea en un pueblo, García Lorca exclama: «¡Cuánto epentismo!». Sáenz de la Calzada y Rodríguez Rapún (que fue su amante) le piden que explique lo que quiere decir, y entonces Lorca se lanza a una compleja clasificación que recuerda a su distinción entre diversos tipos de homosexuales tal como aparecen en la «Oda a Walt Whitman»: "El ente... es el ser normal: nosotros, por ejemplo, el funcionario, el catedrático, etc. El subente es el marica, el sarasa, el pájaro, el canco, el miserable ser (...) que se embosca en yertos paisajes (...) y finalmente se encuentran los epentes, que, a diferencia de los primeros, crean pero no procrean". Se trata de una declaración extraordinaria que, como sucede a menudo en los testimonios sobre Lorca, es difícil saber si debe atribuirse a la mala fe del informador o a su incapacidad para comprenderla. Si «epente» se refiere a la sexualidad no tiene sentido que, delante de Rapún, Lorca se considere «ente», o sea, «procreador» (habla de «nosotros»). Tampoco tiene sentido que en una categorización se hable de términos marcados por la profesión («funcionario, catedrático») y de ahí se pase a una categoría descrita en términos homofóbicos, como en la enciclopedia china citada por Borges. Su conclusión, inconsistente con lo anterior (y con el sentido que adquiere según otros informantes), es que Lorca «se refería con este nombre al que, además de crear, procreaba». Marie Laffranque completa el recuerdo al hablar de *La bola negra*, drama proyectado por Lorca: el subtítulo «drama epéntico» implica, según esta autora, que la obra habría versado sobre «la injusta situación y existencia perseguida, en las sociedades occidentales, del hombre que ama al hombre: el que vive con auténtica libertad una vida creativa y una relación amorosa ajena

118 A pesar de la mención en las memorias de Sáenz de la Calzada, su sentido de «homosexual» nos llega a partir de un texto de Vicente Molina Foix, que se la oyó a Aleixandre. Así, la tradición homosexual aparece como mecanismo de transmisión de códigos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a la función genesíaca a la que renuncia consciente y voluntariamente»[119]. Así aparece, simplemente en el sentido de «homosexual sano», en una carta a Martínez Nadal, en la que el término no requiere mayor explicación: «El epentismo granadino es ya epidemia. ¡Qué barbaridad!»[120].

Además de códigos y palabras en clave, los homosexuales del 27 compartían unos hábitos y unas costumbres, formaban un entorno en el que podían hablar libremente de su diferencia sexual e incluso apoyarse mutuamente, tanto en momentos de crisis como a la hora de conseguir amantes. Gil-Albert, en su entrevista, habla de la naturalidad con que podía sacarse el tema cuando estaba con Cernuda: «No necesitábamos hablarlo, en realidad, estaba ahí, lo sabíamos y lo vivíamos llanamente»[121]. En una carta de Salinas a Guillén, habla de que Lorca «desaparece» con sus «amigos *du côté de Charlus*»[122]. Estaba claro que había dos mundos: uno en el que Lorca era una figura más o menos pública, alegre, dicharachero y sociable y otro en el que el escritor desaparecía. A veces esa vida oculta era compartida por otros miembros del 27.

Uno de los relatos clásicos del nutrido anecdotario del 27 es la aparición del joven Serafín, al que conoció Lorca en un bar en 1931: supuestamente vio en él aptitudes y decidió introducirlo en el círculo. A Aleixandre no le interesa, así que decide enviárselo, con una misteriosa carta de recomendación[123], a Cernuda. En un comentario de Lorca reproducido por Aleixandre («será un buen amigo de Luis si no lo idealiza demasiado») vemos que más allá del comercio carnal había una preocupación por la soledad de su amigo[124]. El episodio ilustra un tipo de comportamiento que pudo ser habitual, pero sobre todo apunta hacia la complicidad y solidaridad entre ellos, algo que no podía confiarse a todos. También la actitud del muchacho es representativa. Lejos de ser un mero objeto, cuida sus intereses.

Anécdotas como esta hablan de unos comportamientos que no acaban de casar con cierta visión campechana y asimilable de los poetas del 27. Otros testimonios hablan de fiestas en casa de Aleixandre a la que asistían muchachos, quizá venales, quizá simplemente con ambiciones literarias, pero que, en cualquier caso, tenían también un cariz secreto. Estas reuniones crean vínculos perdurables. Tras la muerte de Lorca, los únicos compañeros de generación a los que Cernuda consideraría amigos fueron Aleixandre y Gil-Albert (con los años se distanciaría y su enfado definitivo sobrevino a causa de unos artículos que presentaron a un homenaje en la revista *La Caña Gris*). En los recuerdos de Cernuda, Aleixandre aparece como una figura llena de sensatez, con gran predilección por «suscitar y atender a la confidencia ajena». Cernuda añade: «Hubiera podido ser un consejero de almas, y de hecho lo fue para algunos de nosotros».[125]. Vemos aquí cómo el intercambio de confidencias y confesiones fortalece la solidaridad entre los homosexuales del grupo más allá de sus diferencias de carácter.

119 Marie Laffranque, *Teatro inconcluso*, Granada, Universidad de Granada, 1987, p. 86.
120 García Lorca, 1997, p. 803.
121 Luis Antonio de Villena, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984, p. 36.
122 Salinas y Guillen, 1992, p. 133.
123 García Lorca, 1997, p. 707.
124 García-Posada, 1999, p. 204.
125 Cit. en Sahuquillo, 1991, p. 296.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Compartir el armario: en la frontera entre lo público y lo privado

La siguiente etapa mencionada en la trayectoria hacia la «normalización» homosexual consiste precisamente en dejar que la realidad homosentimental de los poetas abandone los círculos restringidos y pasen al dominio público, al menos en términos de expresión textual.

El armario compartido sigue siendo un armario. Dar el paso definitivo produce, de nuevo, terror. No todos los homosexuales se enfrentan del mismo modo a esta tensión entre un discurso público y un discurso privado, entre homofobia externa y honestidad con los propios sentimientos. Todo depende de lo que el individuo esté dispuesto a sacrificar. La homofobia pertenece a presupuestos que la sociedad percibe como normales y nunca llega a explicarse o justificarse con coherencia. Por ello es difícil negociar. Si un homosexual decide hacer públicos sus sentimientos, tendrá que pagar arancel al discurso homofóbico. Esto puede significar, según la situación histórica y el círculo social, toda una serie de consecuencias que van del rechazo al encarcelamiento. Los individuos más vulnerables tratarán de evitar ese enfrentamiento y tragarse la expresión de los sentimientos. Fue el caso de Vicente Aleixandre: se acomodó en una posición de patriarca, en su residencia de Velintonia 9, en Madrid, al que acudieron numerosos poetas durante el franquismo en busca de consejo. Es cierto que su situación era, al principio, muy precaria, dadas sus afinidades republicanas y las dificultades añadidas de su mala salud.

El triunfo de la homofobia consiste en obligar a los homosexuales a vivir una mentira en la que el miedo al descubrimiento será constante. Para otros individuos, incómodos con el fingimiento o quizá simplemente más arrogantes o insolentes, salir del armario será un proceso molesto o penoso, pero necesario. Significará el rechazo o la falta de comprensión de seres queridos, significará el escarnio y la marginación. La salida del armario puede hacer vulnerable al individuo más fuerte. Pero la experiencia de Cernuda o Lorca muestra que también puede dar fuerza a la situación de vulnerabilidad que siempre significa el armario. Cernuda no vivió, como Aleixandre, con el miedo a ser descubierto. Esto sugiere una explicación a las sombras que aún rodean su relación con el poeta Carlos Bousoño.

Dejando de lado las cuestiones políticas, aquellos más apegados a su medio lo tendrán difícil: la familia y los amigos siempre son refractarios a la disidencia sexual y consideran su publicidad como un deshonor. La familia Lorca mostraría hasta los años ochenta una infinita cautela al documentar la verdadera experiencia emocional del poeta. Quizá avergonzados por este aspecto de su personalidad, quizá con las mejores intenciones de mantenerlo fuera del ataque de la injuria. Esto era comprensible hace setenta años. No lo es hoy.

En definitiva, habrá tantas actitudes como individuos. Uno no sale del armario de una vez por todas, y nunca está fuera para todos. Incluso el gay moderno más obvio necesitará insistir de manera recurrente sobre su orientación sexual si no quiere que otros se llamen a engaño. Y a veces habrá allegados, incluso entre los amigos íntimos, que preferirán no saber.

Estar fuera o dentro del armario es un tema importante para los homosexuales del 27. Algunas de las ideas apuntadas constituyen el tema de *El público*, una obra en la que se dramatiza perfectamente el contraste entre el ámbito

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

privado de los sentimientos y la reacción que éstos pueden suscitar. La insoportable tensión se resuelve en favor de la salida del armario en el caso de Lorca. Por supuesto, la actitud de Cernuda fue menos dubitativa. Aunque poco amigo de declaraciones, la poesía de Cernuda muestra sin tapujos su componente homoerótico ya desde sus libros tempranos. Unas declaraciones de Gil-Albert a Luis Antonio de Villena indican que parte de la impaciencia que Cernuda mostró hacia Aleixandre en años posteriores pudo originarse, precisamente, por la decisión de éste de permanecer firmemente encerrado en su armario:

> A Luis, además, le enfadaba terriblemente lo contrario, los que se ocultaban o negaban. Me acuerdo de una noche en casa de los Altolaguirre, que no estaban, nos quedamos Cernuda y yo, charlando *tête-à-tête* y entonces salió el nombre de alguien, que no diré, hoy muy conocido, y Luis arremetió terriblemente contra él, por esa cuestión. Hablaba como herido porque la persona no manifestaba ese tema claramente. Llegó a decirme que la actitud de aquel hombre le molestaba tanto que si ellos se hubieran encontrado solos los dos en una isla desierta sin nadie más, él, Cernuda, se habría ido al otro mundo virgen... ¡Por desprecio![126]

Estas ideas, aplicables a nuestro tiempo, enmarcan de manera precisa la discusión sobre la situación de los poetas homosexuales del 27 en un medio que podía ser liberal o tolerante pero que prefería no hablar de disidencia sexual. No existía un lenguaje homófilo legitimador, así que, incluso para las mentalidades abiertas, las palabras elegidas eran desafortunadas: anormal, desviado, etc. La frontera entre lo público y lo privado fue para ellos porosa y evanescente.

Frente a la sociedad. El alcance de la homofobia

Esto no significa que haya que plantear los silencios como cobardía por parte de los poetas: en el principio, está siempre, no lo olvidemos, la injuria. Científica, legal o cotidiana, la homofobia forma parte de los presupuestos de la vida cotidiana. No necesita expresarse. La homofobia siempre es algo que hay que vencer, siempre se presenta como un formidable enemigo. La idea prevalente para cualquier homosexual consciente de su diferencia en aquellos años era que la homosexualidad era una etiqueta destructiva y dañina. No había paliativos. Son de particular interés, por su contundencia y su evidente error, unas declaraciones de Eulalia Dolores de la Higuera en el libro *Mujeres en la vida de Lorca* que dan la medida de la homofobia del momento:

> Mucho se ha escrito sobre Federico. Y mucho más se ha inventado y mentido también. Nosotros, en vida de él, nunca oímos nada que pudiera manchar su persona. Y mucho menos de que fuera un invertido. Nunca se habló de tal cosa. Entonces, el serlo era un baldón de los más grandes para un hombre y una familia. Y nunca, ni mi marido ni mi cuñado (...) notaron nada anormal,

126 Villena, 1984, p. 36.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> ni comentaron en su vida nada. Y de haber habido algo raro, ellos se hubieran dado cuenta en seguida y no hubieran permitido que Federico entrara en sus casas y que sus mujeres, sus hijos y familiares tuvieran relación con él. Estas son cosas de pura patraña; y poca y mala fantasía, que inventan los seres mezquinos, envidiosos y bajos.[127]

La retórica del fragmento resulta fascinante. Típicamente, lo primero que hace es reclamar un conocimiento «verdadero» e «íntimo» (son «los otros» los que inventan) de «Federico» para, con esta autoridad, desmentir los falsos rumores. Enternecedor el recurso al marido y al cuñado (!) como expertos en la materia. La representación del momento de actuación de la homofobia es vívida y perfectamente reconocible: «Esta es mi casa, esta es mi mujer y aquí no entran maricas, faltaría más». Puede aducirse que se trata de un testimonio risible de alguien que evidentemente no conocía la realidad. Pero incluso entre los intelectuales y entre las clases altas, la homofobia cementaba complicidades de grupo. Sahuquillo ha recogido numerosos ejemplos de negación de la sexualidad de Lorca por parte de críticos y, más sorprendentemente[128], por parte de amigos de éste. La etiqueta de homosexual se utilizaba para descalificar, para deslegitimar una voz determinada. De declarar públicamente la homosexualidad, la voz quedaría, según el *habitus* dominante, desautorizada. Por supuesto, Oscar Wilde pasó a la Historia como un genio a pesar de su homosexualidad, pero ésta no se descubre hasta el final de su carrera. Además de desautorizar la obra, la marca de homosexual podía impedir la entrada del individuo en círculos intelectuales. La homosexualidad resulta incómoda fuera de los círculos descritos, hasta el punto de que las ansiedades de gente como Aleixandre están perfectamente justificadas.

Se trata de algo que se producía incluso en los círculos literarios más radicales. Breton, papa del surrealismo francés, hizo bien patente su homofobia y la lanzó contra René Crevel, el único miembro más o menos oficial de los surrealistas que se consideraba homosexual (aunque no era el único que experimentó con la cuestión: pensemos por ejemplo en Louis Aragon). En este sentido, salir del armario era casi suicida, y la muerte de Crevel en brazos de Dalí podría ser un ejemplo.

Este tipo de discurso rodeaba a los autores del grupo. La homofobia no llegaba a expresarse directamente entre los intelectuales liberales, al menos en público. Sin embargo, abundan las referencias al atildamiento de Cernuda en los testimonios contemporáneos. Es comprensible que alguien de por sí irascible y poco propenso a la hipocresía como Cernuda se negara a todo trato. Sabía lo que pensaban de los homosexuales y sabía que todos eran conscientes de que él lo era.

En consecuencia, Cernuda cayó mal de manera casi unánime a todos los que le conocieron. Uno de sus defensores, Octavio Paz, nos ha dado testimonio de

127 Cit. en Sahuquillo, 1991, p. 74.

128 Al pensarlo con detenimiento quizá la sorpresa se atenúa: el conocimiento de la homosexualidad afecta a la relación entre el presunto amigo y el poeta. Una de dos, o el amigo trata de distanciarse de lo que considera un vicio para no quedar manchado por la sospecha o en realidad no era tan «amigo» como nos quiere hacer suponer, pues nunca supo la verdad sobre Lorca. Suele tratarse de lo segundo. La bibliografía de Lorca está llena de testimonios que tratan de buscar un lugar en el sol a partir de un contacto muy superficial.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su soledad en los años mejicanos. No sería del todo acertado achacar esto a su homosexualidad. Existen numerosos ejemplos de displicencia y mal humor por parte del poeta que justifican la opinión. Sin embargo, por parte del poeta encontramos un sentimiento de prevención frente al mundo que podría ser la causa de sus reacciones. Sabía que, a pesar de sus buenos modos, los otros albergaban sentimientos homófobos. La incapacidad por parte del mundo de asumir un lado tan importante de su persona resultaba en una profunda incomunicación.

En un momento dado de la correspondencia entre Salinas y Guillén, el primero, impaciente por el temperamento uraño de Cernuda, utiliza el descalificativo homófobo. El contexto en que se produce la injuria resulta del mayor interés. Salinas cuenta cómo en una conversación con Concha Albornoz, hablando del poeta sevillano, ésta le había comentado lo poco que tenían en común. Al comentar esto a Guillén surge, como un resorte, la reacción fóbica que es a la vez un gesto de complicidad: «¿Qué tenemos que ver tú y yo con un marica?»[129]. La referencia de Concha Albornoz era imprecisa. En su reacción, la fundamental diferencia de talante entre Salinas y Cernuda se epitomiza en la orientación sexual del segundo, expresada como un exabrupto. Cernuda es un marica, Guillén y Salinas no lo son. Esta es la diferencia más clara entre ellos, la que da cuenta del histerismo del poeta sevillano, de su arrogancia, de su hipersensibilidad, de su misantropía, de sus pocas dotes sociales. Nada de esto sorprende al mundano Salinas. Ser un marica lo explica todo[130].

Además del insulto, se dirigía contra Cernuda una ironía que es, simplemente, la versión amable de la homofobia y que igualmente busca la complicidad frente a (contra) la disidencia sexual. El ejemplo lo tenemos en una anécdota que cuenta Jaime Gil de Biedma en la que Jorge Guillén hace un guiño a su público para ridiculizar la homofilia cernudiana en su poema homenaje a André Gide:

> Por ejemplo, recuerdo haber oído hablar a Guillén de un poema de Cernuda que entonces yo no conocía –un poema muy hermoso de 1951, escrito a la muerte de André Gide–. Guillén se limitaba a dar su particular versión, desfigurada, del verso final: «ya van quedando pocos...». Hacía luego una pausa malévola y apostillaba: «Cuando él lo dice...».[131]

Por supuesto, Cernuda era consciente de estas actitudes. Aunque no llega a hablar de «homofobia» de manera explícita, algunos autores han constatado que este elemento no está ausente de su odio hacia Dámaso Alonso. Alonso fue el poeta del 27 más integrado en las altas instancias franquistas (las cuales le recompensaron generosamente) y era, al entender de la crítica, también homófobo. A pesar de esto, utilizó una retórica engolada para lanzar loas a García Lorca y lo llamó «mi príncipe». Para Cernuda fue un gesto despreciа-

129 Salinas y Guillén, 1992, p. 448.
130 Es inevitable constatar la ironía que supone el hecho de que su propio hijo Jaime Salinas fuera homosexual. Seguramente sí que tenía algo en común con él. Luego el problema con Cernuda no estaba en su homosexualidad. Luego se trataba, simplemente, de hacer uso de la injuria homófoba.
131 Gil de Biedma en Enriquez (comp.), 1978, p. 211.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ble: en el poema «Otra vez, con sentimiento», reacciona con ira contra una figura que, a su juicio, representaba lo peor del medio del que procedía.

Lo que se critica aquí con ira justificada es el intento de apropiación de Lorca por parte del régimen que no sólo le dio muerte (aunque se podría decir que el asesinato fue perpetrado por individuos) sino que era contrario a todo lo que Lorca representaba. Especialmente a su homosexualidad, que para Cernuda era un aspecto central en su obra y así lo sugiere en el poema que escribió tras su muerte. Hay aquí el signo de un posicionamiento homosexual fuerte que puede sentir coraje en nombre de todos los homosexuales.

El mito del «tiro en el culo por maricón» que recibió García Lorca de sus asesinos también puede considerarse como ilustración de la homofobia que siempre amenazó a los poetas del 27 (y que era idéntica a la que tenían que soportar todos los homosexuales del periodo). Se trata de una historia difícil de confirmar, aunque aparece en varias fuentes[132]. Sin embargo, lo importante es cómo sintetiza una actitud perfectamente creíble en la Granada de los años treinta. Y no olvidemos que ni a Lorca le gustaba especialmente la sociedad de Granada (que encontraba mezquina y a cuyas clases altas consideraba «la peor burguesía de España») ni los granadinos de entonces tenían la menor simpatía por Lorca.

En definitiva, todo esto indica que la homofobia estaba en el aire que respiraban los poetas y sus intentos de expresarse como homosexuales tuvieron como efecto el hacerla más visible. Hacer de la homosexualidad una posición defendible, identificarse con la opresión de los homosexuales en general conducía a la ironía, al insulto, al ninguneo, a la ridiculización o al castigo. Su obra podía tener devotos admiradores, pero ellos sabían que la vida fuera del armario no sería fácil. Lorca, Cernuda, Prados y Aleixandre venían de ciudades de provincias. Habían crecido sin ningún tipo de discursos positivos al respecto. En su fuero interno, la homosexualidad era algo que se debía evitar u ocultar: la tentación de traicionar su propia naturaleza fue fuerte en algunos casos.

Por supuesto, este mensaje no podía tener el mismo impacto en el sociable Lorca que en el misántropo Cernuda. Paradójicamente, es la precisamente misantropía de Cernuda lo que facilita su salida del armario. Esto no le garantizó felicidad en el amor (había demasiados elementos en contra), pero al menos fue capaz de verlo como posibilidad, libre de culpa. Por supuesto, ello requería una voluntad de marginalidad. En esta voluntad de marginalidad, Cernuda retoma motivos del decadentismo dejando de lado los aspectos más marcadamente malditistas. También explica la valoración positiva que Lorca hace de las tinieblas al hablar de la intimidad. La luz era donde todo se sabía.

Para quien siguiera dependiente emocionalmente del cariño (o del apoyo económico) de los suyos, la decisión de salir del armario se convertía en algo aun más difícil. Es el caso de Lorca. El granadino expresa en términos de angustia el problema de la salida del armario. *El público* puede leerse como una

132 Por ejemplo, Ian Gibson, *Federico García Lorca* (vol. II: *De Nueva York a Fuente Grande*), Barcelona, Grijalbo, 1987, p. 487. Gibson declara que no hay pruebas de que el testimonio de esta afirmación estuviera presente. Véase también Ian Gibson, *El asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 279.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

obra sobre la difícil decisión entre hacer una literatura en la que aflore «la verdad» (homosexual) del poeta/dramaturgo o poner en escena historias en clave heterosexual. Pero no es una angustia *implícita* en cierto tipo de orientación, como un dispositivo psicológico que predispone a ella. Es una metáfora del miedo al rechazo por parte de los otros. Por una parte, Lorca sentía la necesidad de expresar sus propios sentimientos: era difícil simplemente disfrazar el deseo porque, como hemos sugerido en más de una ocasión, homo y hetero son dos experiencias del deseo bien diferenciadas. No es posible traducir la una a la otra simplemente cambiando los pronombres: las situaciones en las que se ven uno y otro son bien distintas; también lo que cada uno espera del propio deseo. En Lorca hay, a partir de cierto momento en su trayectoria, una necesidad íntima, quizá incluso un imperativo ético, de enfrentarse al tema.

Las primeras manifestaciones en este sentido están en el homoerotismo del *Romancero gitano*. Si el homoerotismo anterior al siglo XX no conducía a la homosexualidad, la conexión se había afianzado en aquellos momentos. Los poemas daban un signo claro de la orientación del autor para quien quisiera leerla.

Por supuesto, no todos querían. Recordemos lo que había sucedido con Benavente veinte años antes: a pesar de los rumores, había conseguido mantener su deseo fuera del discurso público. En Lorca encontramos algo similar. Al parecer, en la Residencia, muchos «lo sabían» y no les gustaba según testimonio de Moreno Villa («Algunos olfateaban su defecto y se alejaban de él»)[133]. Entre quienes se enteraron a partir de rumores, estaba Buñuel, que desde el principio había hecho buenas migas con Lorca. Cuando le llegan los rumores reacciona como un caballero español y está dispuesto a batirse para defender el honor de su amigo en lo que para muchos era un gesto noble. Pero antes decide confirmar los hechos. A Lorca le ofende la pregunta de Buñuel: «Tú y yo hemos terminado». La reconciliación sucedió aquella misma noche, pero, en un gesto significativo, Buñuel pasa a asegurarnos que no tenía pluma y que no le gustaban las bromas sobre su masculinidad[134]. Quizá da por sentado que el lector, al que siempre se presupone heterosexual, entenderá *su* drama, *su* decepción y *su* actitud (en realidad, acabaron distanciándose) sin más explicaciones.

Hay que recordar que se trataba de alguien que, según sus propias declaraciones, se dedicaba a apalear a homosexuales para divertirse tras actuar como «agente provocador en un urinario madrileño», y que se jactaba de haber timado a un pederasta notorio (supuestamente Antonio de Hoyos) pidiéndole dinero a cambio de servicios sexuales, para no volver a dejarse ver[135]. La excusa para tales comportamientos es que «en aquella época, la homosexualidad era en España algo oscuro y secreto». Lo cual no es de extrañar cuando predominaban tales comportamientos. De nuevo se trata de declaraciones que invierten la lógica de los hechos: la homosexualidad es despreciable *porque* se oculta. Los motivos por los que esto sucede no parecen interesar.

133 Jose Moreno Villa, *Vida en claro*, cit. en García-Posada, 1999, p. 78.
134 Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1995, p. 78.
135 Ibid., p. 177.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Otro testimonio de César González Ruano (en que manifiesta su repugnancia por la homosexualidad desenfadada del andaluz poco después de afirmar la dignidad aristocrática de la de Hoyos) muestra hasta qué punto era vox pópuli y es un ejemplo del tipo de comentarios que tenía que soportar:

> Era como un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias.
>
> Federico era feo, agitanado y con cara ancha de palurdo. Vestía cursimente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del Sur. Sus versos ya eran naturalmente algo y quizá mucho, aunque sin embargo con ese cursileo histérico lleno de ayes, de limoneros, de fascinación por los hombres modernos y de incursiones en lo folclórico. (....) se habló de ir a casa de no sé quién para oír unas canciones al piano y que yo dije que no podía acompañarle, recuerdo que él, quizá creyéndolo una desconsideración, me dijo destempladamente y sin que viniera a cuento:
>
> —Usted tendrá citada una de esas Mata-Haris que meriendan bocadillos de jamón...
>
> —¡Hombre, Federico!... ¡Es que usted sólo conoce marineros que meriendan nardos![136]

El armario de Lorca, incapaz de reprimir su sensibilidad con la losa del secreto absoluto, era transparente y no parecía fácil de sobrellevar. Lo que en cierto modo le salvaba ante el público era que su homosexualidad no acababa de aparecer explícitamente en la obra. Existía, por ejemplo, un distancia que a menudo se adoptaba frente a la sensibilidad homosexual[137]: no era necesario asumir identificación con esos sentimientos. Sin embargo, para Lorca no era suficiente. En la correspondencia vemos una angustia que procede del choque entre la necesidad de expresión y el seguro rechazo que sabía le aguardaba. Fue necesario el alejamiento de sus entornos habituales para cambiar. El cambio se produce de manera evidente en el viaje a Nueva York. Al regresar, hay una mayor valentía que le lleva a proponer una obra homófila.

Otros nunca hicieron este esfuerzo. Tras su angustia de los años veinte, la homosexualidad de Prados desaparece del discurso público. Queda bien asumida, y puede rastrearse en algunos de sus poemas, pero, en general, todo lo que se refiere al homoerotismo queda recubierto y no aflora en el lenguaje. Más extremo aún es el caso de Aleixandre. Al contrario de lo que sucede con otros miembros del 27, ni su obra literaria ni sus ensayos o recuerdos hablan explícitamente de homoerotismo. Después de 1936, la lucha por la expresión de la homosexualidad parece haber concluido. Es el triunfo del silenciamiento.

El texto como frontera del armario

Uno de los escenarios donde se libra el combate entre la presión hacia la invisibilidad (interiorizada por los propios poetas) y la voluntad de expresión será,

136 César González Ruano, *Memorias*, Madrid, Tebas, 1979, p. 205.
137 Jaime Gil de Biedma, en Enríquez (comp.), 1978, p. 202.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

precisamente, el texto literario. Sahuquillo busca conexiones concretas entre motivos de la obra de Lorca, Cernuda, Prados y Gil-Albert. Encuentra coincidencias en su empleo de ciertas expresiones, que a menudo remiten a las tradiciones homosexuales: determinados usos de vocablos como «venas» son comunes a la obra de Lorca y Prados, mientras que en todos ellos se utiliza simbólicamente la figura del «pájaro». Tanto Cernuda como Lorca recurren al marinero, motivo recurrente en la tradición homosexual. No se trata simplemente de términos crípticos o codificados. Al ponerse en relación unos con otros, encontramos que construyen la imagen de una problemática común a la que se da respuestas individuales.

La homosexualidad no era, y esto es una idea clave, un problema psicológico para estos poetas. Era una manera de ser en el mundo, atravesada por contenidos ideológicos. Si el problema existía, no estaba en la homosexualidad en sí, sino, como hemos visto, en el modo en que ésta era percibida en el contexto social. Pero el texto es más que el lugar de expresión de los códigos. Es también una imagen de la interioridad del poeta. En la situación descrita resulta crucial hasta dónde se puede permitir que esa interioridad muestre, también, problemas específicos de una determinada orientación sexual. La claridad no era un requisito indispensable. Aleixandre elude por completo el problema y en Prados es difícil encontrar los referentes homosexuales, aunque existen, representados a veces a través de imaginería obscena. Pero se producía así un fallo en la comunicación con el que tanto Lorca como Cernuda se sentían incómodos. El primero recurrirá a varias estrategias, desde la simple oscuridad (por ejemplo en el poema «Yo sé que mi perfil será tranquilo») hasta evitar que los pronombres delaten el género de la persona amada (en *El diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*, con alguna excepción). En otros casos, el homoerotismo no se dirigirá al ser amado (como en el poema «San Miguel», del *Romancero gitano*). En Cernuda, la decisión de expresar un erotismo igual en orientación al suyo propio le llevará a alternar poemas de contemplación del ser amado con otros en que lanza invectivas contra la hipocresía de la sociedad.

En principio, el problema de la expresión de la homosexualidad en poesía no es muy distinto del que expresa cualquier sentimiento profundo. Hasta aquí, no hay nada que discutir a los críticos que defienden que no hay un «amor homosexual» específico. El problema de expresión, como la angustia, el placer o la felicidad, se da en cualquier tipo de relación amorosa. Pero esto es sólo el principio de la cuestión. Un paso más en la reflexión sugiere que, en expresión poética, ese «amor en general» es convención poética. En términos de experiencia personal, el amor nunca es «general». Siempre es particular, siempre está manchado de mundanidad, siempre responde a la circunstancia del poeta. El hombre que ama al hombre encuentra en la expresión y en la práctica de sus emociones toda una serie de circunstancias que no suelen ser notadas por quienes aman dentro de la matriz heterosexual. El amor en general siempre es el mismo. El amor particular, al fin y al cabo el que interesa al poeta, está sujeto a presiones discursivas que conforman la vida del individuo. Y, como hemos visto, las presiones a que está sometida la homosexualidad son específicas y constantes. Homo y hetero no son simétricos y un tratamiento profundo del amor homosexual descubre especificidades (de imaginería, de actitud,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de complicidad) que simplemente no se dan en la expresión de los amores heterosexuales, adúlteros o no. A pesar de sus distintas actitudes individuales, Cernuda, Lorca, Prados, Gil-Albert y Aleixandre se enfrentaban a una misma situación. Sus textos no pueden sino reflejar estos enfrentamientos.

3.2 HACIA UNA ANATOMÍA DE LA HOMOFOBIA: LA CRÍTICA Y LA HOMOSEXUALIDAD DE LOS POETAS DEL 27

Habitus homófobo en la crítica

Pocas veces encontramos una voluntad de establecer, con rigor y sin pudores innecesarios, las relaciones entre discursos de disidencia sexual y la literatura de la Generación del 27. Hay sin duda ejemplos de esta voluntad: es algo que bosqueja Jaime Gil de Biedma en una entrevista ya mencionada[138] y que se apunta (no sin cierto *pathos*) en *Acelerado sueño*, de Miguel García-Posada[139]; contamos también con el innovador estudio de Ángel Sahuquillo[140], un espléndido ensayo que rastrea referencias sobre la homosexualidad en una constelación de textos de Lorca, Cernuda, Prados, Aleixandre, Dalí y Gil-Albert[141]. Por lo demás, la crítica prefiere recurrir a un mecánico psicologismo para situar la disidencia sexual, o simplemente no referirse a ella en absoluto. En particular, no se han hecho grandes esfuerzos por dar cuenta, desde el punto de vista de las afinidades, de la notable presencia de homosexuales (en diversos grados de exclusividad o armarización) entre el grupo de cabeza de la Generación. Por último, la palabra «homofobia», tan importante para algunos poetas, sólo en contadas ocasiones figura en el lenguaje de la crítica: se ha ignorado casi por completo la *voluntad* por parte de estos homosexuales de dar expresión a su marginalidad sexual y de situarse contra un sistema que es (no sólo, pero *también*) heterosexista: existe una extraordinaria (e inusual) síntesis de lo social y lo sexual que, históricamente, resulta tan importante en la cultura española como sus hallazgos estrictamente poéticos.

Al discutir las estrategias heterosexistas en la tradición crítica española sobre el 27 por supuesto no nos referimos a una homofobia personal, con un programa consciente de silenciamiento de la homosexualidad. Sería un enfoque paranoico que no nos llevaría muy lejos. En algunos casos puede haber habido algo de eso, en otros había razones que nada tenían que ver, incluyendo la verdadera ignorancia. De hecho, la homofobia precede el acto crítico, está en los presupuestos que el crítico hereda al posicionarse en la escritura, como hemos visto en la introducción a este trabajo. En muchos sentidos, la crítica hasta los años ochenta parecía obstinada en reproducir la homofobia del medio con el que se enfrentaron los poetas del 27. Cabe indagar los motivos por los cuales los críticos y comentaristas culturales en general aceptan (o dicen aceptar) la homosexualidad pero no que se discuta sobre la

138 En Enriquez (comp.), 1978, *passim*.
139 García-Posada, 1999.
140 Sahuquillo, 1991.
141 El punto de partida de Sahuquillo coincide con el nuestro: los homosexuales del 27 comparten códigos y signos, un sistema de referencias a menudo anclados en tradiciones homosexuales bien establecidas, y los utilizan para articular en sus textos su posicionamiento homosexual.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

misma; cuando esto sucede se recurre a un paradigma heterosexista (en el que lógicamente la categoría quedará arrinconada y subordinada) frente a una voz que se identifique como homosexual.

Es difícil de determinar hasta qué punto los debates en torno al canon afectan a los intercambios culturales en nuestro país (probablemente muy poco o nada: en general, y no *necesariamente* para mal, la literatura, la música culta, el teatro o el arte tienen poco peso específico en los discursos cotidianos de este país) y aquí no vamos a tratar de extraer conclusiones demasiado ambiciosas en este sentido[142]. Pero sí nos interesa ahora ilustrar cómo la tradición crítica se enfrenta a esa homosexualidad, que siempre parece un tema tan delicado o molesto.

Al referirse a la homosexualidad del artista, el crítico se sitúa en un territorio inestable que a menudo se percibe (pero no se describe) como resbaladizo. Como significante, la homosexualidad es cualquier cosa menos «neutro» (referido a un personaje público se considera a menudo como insulto, frecuentemente como un diagnóstico, en ocasiones como una sentencia judicial), y las dificultades que observamos en la discusión sobre la homosexualidad en la Generación del 27 parten precisamente de considerar que «la homosexualidad» es un concepto estable con un sentido claro y bien definido, común al crítico, a sus lectores y a la figura que se analiza. Lejos de ser un simple concepto objetivo, la homosexualidad se ha percibido a menudo como «mancha» y este sentido permanece latente (a veces explícito) como una herencia histórica. Durante mucho tiempo (y en cierta medida sigue siendo una tendencia acusada) nadie quería *ser* homosexual. Hombres hay que desean a otros hombres, que tienen relaciones sexuales con ellos y siguen afirmando que no son homosexuales, como si la homosexualidad conllevase necesariamente una abyección con la que no quieren identificarse. La homosexualidad es un término retóricamente cargado y sigue determinando una serie de relaciones viciadas con quienes lo utilizan y con quienes o se identifican con el mismo o tratan de alejar toda posibilidad de identificación desde fuera.

El caso de la Generación del 27 resulta especialmente adecuado a este repaso de homofobia crítica por varios motivos. Primero, como se ha visto, por la presencia de posicionamientos perfectamente textualizados. También (y sobre todo) por el lugar canónico del movimiento. No importa demasiado la homosexualidad de algún oscuro modernista, pero todo el mundo tiene algo que decir sobre la orientación de un poeta con un lugar canónico indiscutible y que, por lo tanto, pasa a representar en cierto modo toda nuestra tradición poética. Sería exagerado decir que ocultar el alcance de la orientación sexual en Lorca se convirtió en una cuestión de identidad nacional. Pero la vergüenza con que se ocultaba, incluso cuando, como hemos visto, era un secreto a voces, es representativa de las presiones a que está sometida la crítica y del modo en que ésta, como discurso de autoridad, también es vehículo del prejuicio.

142 Se trata, por otra parte, de un tema sospechosamente poco debatido por nuestros críticos, silencio que puede interpretarse como asentimiento a las ideas hegemónicas al respecto. Una de las escasas reflexiones en este sentido puede encontrarse en J.M.ª Pozuelo y R.M.ª Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Algunos motivos son claros e incluso comprensibles, y los hemos sugerido en la sección anterior. La familia no podía evitar sentir que ventilar la vida privada del poeta equivalía a cierto deshonor. Vivían en un mundo y en un ambiente concreto dentro de ese mundo en que tal sentimiento era casi de rigor. En cuanto a la crítica que decidió contribuir a estos sentimientos de pudor, es posible que en algunos casos lo hiciera por motivos nobles, aunque eso no justifica la tergiversación. En otros, el crítico simplemente salvaba su propia reputación: lo que conocía sobre el poeta le hacía, en cierto modo, cómplice. Ejemplo de esto es la censura a que Carlos Morla Lynch sometió la publicación de su diario, en el que posiblemente[143] había datos esclarecedores sobre la experiencia homosexual de García Lorca. Dados los rumores sobre su propia homosexualidad (la de Morla Lynch), cabe sospechar que es su propia reputación la que trataba de salvaguardar con los cortes. En otros casos hay algo que, a menos que se clarifique, tiene todas las trazas de mala fe: Rafael Martínez Nadal siempre ha defendido que salga a la luz todo lo que se sepa sobre un escritor, sin embargo, parece haber censurado una carta de Lorca en la que éste hacía comentarios homoeróticos sobre un torero. Evidentemente, la confidencia le hacía, justa o injustamente, *parecer* partícipe de estos sentimientos[144]. Este silencio sobre el literato para proteger al comentarista lo encontramos en numerosas ocasiones y, a pesar de que es perfectamente lícito, convierte la homosexualidad en un significante excepcional que hay que leer entre líneas y del que no podemos esperar que aparezca de manera transparente[145].

También hubo ignorancia: a veces la homofobia en la crítica lorquiana surge de la buena fe de gente que realmente creía que los homosexuales eran degenerados, anormales o enfermos. En cualquier caso, se trata de poner el prejuicio por delante del análisis.

No todo tratamiento de la homosexualidad recibe la misma respuesta. Jaime Gil de Biedma comentó que la simple loa al cuerpo masculino que se encuentra en el *Romancero gitano* era perfectamente asimilable desde el heterosexismo. Al fin y al cabo, el «homosentimentalismo» formaba parte integral de las relaciones entre hombres, y en una sociedad como la española tradicionalmente homosocial tenía sus cauces de expresión. El atrevimiento erótico de Lorca podía, en todo caso, leerse como una variación moderna sobre temas tradicionales, con lo cual su especificidad en términos de disidencia quedaba borrada[146]. Es más, convencionalmente se ha aceptado la presencia de un deseo homoerótico en la obra literaria, siempre que éste no vaya asociado a una *reivindicación* de la identidad homosexual por parte del autor o del crítico; lo problemático, lo sospechoso es el *posicionamiento* homosexual, haya o no expresión de homoerotismo. Cuando aparece dicha reivindicación (cuando el artista se identifica voluntariamente con esa posición), la crítica opta por referirse a la expresión de la homosexualidad como un elemento marginal

143 Según Ian Gibson, en *Federico García Lorca (1898-1936)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p. 66.
144 García Lorca, 1997, p. 690.
145 Sobre la limitada fiabilidad de los testimonios contemporáneos en torno a Federico García Lorca véase Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
146 Gil de Biedma, en Enríquez (comp.), p. 205.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que, si se enfatiza, quitaría validez a la obra. En perversa paráfrasis de Miguel García-Posada[147]: para la crítica heterosexista, un Lorca «gay» (por oposición a un Lorca «homosexual») sería, para algunos, *menos* Lorca.

Esto marca una diferencia en la actitud crítica ante la homosexualidad en Lorca y Cernuda respectivamente. En el primero se expresa un marcado conflicto entre deseo e identidad que confirma las expectativas heterosexistas de la crítica y da pie a análisis igualmente heterosexistas, mientras que en el segundo parece que no hay nada que «explicar» (Cernuda no participa en los «juegos de armario») y la homosexualidad se convierte, por lo tanto, en irrelevante para la crítica, que se ve incapaz de utilizar categorías minorizadoras. Es más, en lugar de oponer «tipos» de homosexualidad, Cernuda se identifica claramente con su posicionamiento homosexual y se sitúa inconfundiblemente frente a (generalmente *contra*) el heterosexismo, es decir, la misma posición desde la que, como hemos visto, convencionalmente se enuncia la crítica.

Se trata aquí de estudiar las opiniones de críticos y comentaristas sobre Lorca y Cernuda como enunciados retóricos, expresiones que no sólo «dicen», sino «dicen de una determinada manera, en un determinado contexto significativo y con un determinado fin», y, sobre todo, «ocultan». El silencio de María Clementa Millán en su edición de *El público* para la editorial Cátedra, los ataques contra los estudios gays de Miguel García-Posada en *El País* y el psicologismo de Fernando Lázaro Carreter, Rafael Martínez Nadal, Jordi Amat o en sus trabajos sobre Lorca o Cernuda son consecuencia de un intento de situar la homosexualidad, a veces de manera interesada, en un espacio restringido, controlado y subordinado, de convertirla en una posición sobre la que puede hablarse pero desde la que no se puede hablar. La crítica siempre implica cierta mistificación: de lo que se trata es de explorar cómo esa mistificación se identifica, entre otros, con un discurso homófobo. Hablaremos, en particular, de cuatro estrategias retóricas que contribuyen a insertar al experiencia homosexual en la matriz heterosexista.

Pasamos a ilustrar las consecuencias de la retórica heterosexista en los testimonios y estudios sobre García Lorca y Cernuda. El prejuicio se introduce en el tratamiento crítico o testimonial a través de estructuras retóricas que ocultan los orígenes del mismo. El estudio de esas estructuras contribuirá a hacer visibles estos prejuicios y, en especial, la posición desde la que se enuncian. Distinguiremos cuatro actitudes críticas con numerosos puntos en común: en primer lugar la ocultación (no hablar de ello); en segundo lugar la indiferencia (al fin y al cabo se trata de amor, y su orientación resulta irrelevante); en tercer lugar la retórica de la compasión (que utiliza el patetismo para efectuar una sutil mistificación); por último, la heterosexualización de la homosexualidad (según esta actitud el homosexual aparece como un heterosexual *manqué* y se sitúa firmemente como un error en la matriz heterosexista).

Invisibilización

En la mayoría de los casos, el crítico opta simplemente por la invisibilidad de la homosexualidad en su análisis de un determinado texto. La edición realizada

147 En «Exclusiones y acusaciones», *El País*, 9/3/2000: «Cervantes visto de cierta manera [es decir, como autor homosexual] sería, para algunos [la crítica gay], más Cervantes».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

por María Clementa Millán de *El público* es uno de los casos más flagrantes de esta estrategia en la historia de la crítica española. La hipérbole aquí es justificada: una obra escrita por un homosexual cuya centralidad en el canon literario es indiscutible; un texto que se refiere de manera concreta a la homosexualidad y que aparece difundida en una edición que, gracias a una excelente distribución, puede convertirse en la más conocida en el mercado hispano. Sin duda, todo crítico tiene derecho a su propia interpretación y, sin duda, el texto literario en general y *El público* en particular son entes abiertos, susceptibles de múltiples lecturas e incluso múltiples interpretaciones críticas. Pero hay límites. Y podemos encontrar que ciertos significantes articulan hasta tal punto los textos que deben estar presentes en una lectura que se pretende totalizadora. Sólo hay que leer testimonios contemporáneos incluidos en el trabajo de Gibson[148] o incluso en la correspondencia de Lorca[149] para comprender que, si hay un significante en torno al que se articula el texto lorquiano (según el testimonio de Lorca, de varios contemporáneos y críticos, Gibson incluido), éste es la homosexualidad (evitemos la trampa de declarar que es una obra *sobre* la homosexualidad): la crisis que el texto quiere ilustrar tiene que ver con decisiones personales de Lorca sobre su propia identidad sexual. Más concretamente, la obra dramatiza la problemática de la expresión de la homosexualidad en un entorno homófobo y aboga por vencer esa homofobia, incluyendo la homofobia interiorizada. No es una idea nueva: está ya en el primer trabajo crítico sobre el texto, llevado a cabo por Rafael Martínez Nadal[150]. Cabe entonces preguntarse por los motivos que subyacen el (no) tratamiento del tema en la edición mencionada. Si se tratase de ignorancia de fuentes críticas nos encontraríamos simplemente ante un caso de simple incompetencia (o mala fe) académica. Tanto resulta difícil de admitir que Millán no conozca las circunstancias personales que llevan a Lorca a componer un texto teatral al que no veía salida comercial.

No, sin duda, la autora conocía estas interpretaciones y estos testimonios y los ha rechazado: a pesar de su abundancia no se refiere a ellos en ciento doce páginas de introducción[151]. Hay que deducir que la extraña marginación de la homosexualidad en el texto es un efecto buscado y, en cualquier caso, es una declaración de principios no sobre el texto en sí (si Millán considera que los testimonios y los trabajos críticos son erróneos tendría que explicar sus motivos en lugar de limitarse a ignorar su existencia), sino sobre el propio estatus de la homosexualidad[152].

Si la obra dice que la disidencia sexual ha de expresarse (esa y no otra es la revolución que se propone en el texto), la estrategia de Millán en su introducción actúa precisamente en dirección contraria: contribuye a tapar, a ocultar, a deformar el tema de Lorca. La autora de la edición se convierte así en una

148 Ian Gibson, 1987.
149 Por ejemplo, la citada carta a Martínez Nadal de julio de 1930 (García Lorca, 1997, p. 690).
150 Rafael Martínez Nadal, *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, The Dolphin Book, Oxford, 1970.
151 Para ser exactos, la palabra «homosexualidad» se encuentra una vez en el texto: en una nota a pie de página y en la paráfrasis de un análisis ajeno. Cabe señalar que en la cita la homosexualidad aparece confusamente relacionada con la ansiedad de la infertilidad y con rituales que remiten al asesinato. De todas las referencias al carácter liberador del propio deseo (homoerótico o no) Millán ha elegido precisamente la que podría ser una manifestación de homofobia interiorizada por parte del dramaturgo. Curiosamente, y ya en el campo de lo meramente anecdótico, la palabra «heterosexualidad» aparece en el cuerpo principal del texto (p. 58).
152 Hay, por supuesto, otra posibilidad: que Millán haya decidido orillar el tema para complacer a la familia de Lorca.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

suerte de personaje de la obra, en representante del «teatro al aire libre»; se identifica con el público que no quiere oír, que no quiere saber. Las declaraciones del dramaturgo según las cuales su obra es un reflejo del público quedan así ilustradas con los valores performativos de la introducción de Millán. Si en el texto aparece un claro conflicto entre un público impaciente, intolerante, que se comporta como una turba, Millán sitúa su perspectiva en el patio de butacas en lugar de junto al dramaturgo.

Universalización

La segunda actitud crítica derivada del heterosexismo que observamos en la crítica sobre la Generación del 27 puede ser leída como un claro síntoma de esquizofrenia cultural. Se trata de un enunciado que aparece ocasionalmente referido a la poesía de Luis Cernuda pero que de manera más notable encontramos tanto en la crítica referida a *El público* como a los debates en torno al sentido del título de la secuencia *Sonetos del amor oscuro*. El argumento general es que, en realidad, ni Cernuda ni Lorca hablan del amor homosexual en concreto, sino del «amor en general», y que por lo tanto no merece la pena buscar demasiada especificidad y el homoerotismo puede pasarse por alto. En el caso del erotismo en la poesía de García Lorca, autores como Martínez Nadal y García-Posada han querido referirse a su orientación bisexual en apoyo a sus argumentos sobre la «universalidad» (léase «no especificidad») del mismo. Así, por ejemplo, Martínez Nadal, en *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*[153], insiste en que Lorca pinta «da belleza juvenil en ambos sexos» y una puntualización similar completa su descripción del erotismo en *El público*. En cuanto a García-Posada, una larga disquisición que tiene como centro la orientación «cósmica» (es decir, no específica) del erotismo lorquiano puede leerse, por ejemplo, en su *Federico García Lorca*[154].

Un artículo de Fernando Lázaro Carreter[155] sobre los *Sonetos del amor oscuro* es representativo de esta retórica, que por una parte reconoce la motivación homosexual de la obra literaria e incluso reconoce la homosexualidad como tema para a continuación proponer que, en realidad, se trata de algo bastante irrelevante para la lectura de la obra y que, en cualquier caso, sólo afecta al biógrafo a quien interesa el referente. El argumento del académico aquí contribuye a borrar la especificidad de la homosexualidad en el entramado simbólico del poema. Si bien desde Petrarca los poetas han sufrido por amor, esto ha sucedido en un contexto retórico en que la expresión del amor era algo positivo y por lo tanto el sufrimiento por este motivo admirable. Si el amor, por ser homosexual, no es admirado por el lector, el sufrimiento no puede ser equiparable. Las penas de amores en Petrarca pueden encontrar o provocar una complicidad por parte del lector que no existe en el caso del deseo homo-

153 Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 91.
154 Miguel García-Posada, *Federico García Lorca* Madrid, Edaf, 1979, p. 29
155 Perteneciente a la cruzada por «limpiar» la oscuridad de la secuencia de sonetos lorquiana en que se enzarzó que la crítica heterosexista, especialmente en las páginas del *ABC* entre finales de 1983 y principios de 1984 (el artículo del que tomamos los ejemplos, titulado «Poesía de García Lorca recuperada», apareció el 17 de marzo de 1984). Hay que notar que fue la familia la que permitió que la «primicia legítima» (anteriormente sólo habían aparecido en una edición pirata) apareciera primero en un diario de derechas. Quizá no importe gran cosa señalar este hecho, pero tampoco se puede pretender que el simbolismo de ciertas elecciones carezca por completo de sentido.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sexual (por ejemplo en Cernuda). La retórica de la lectura, los posicionamientos relativos de autor y lector, las circunstancias en las que se produce el amor y su rechazo son distintas y, como veremos más adelante, necesitan ser tenidas en cuenta para leer las metáforas utilizadas por el poema. La función retórica de esta actitud crítica es fácilmente identificable. El crítico muestra a la vez su sagacidad y liberalismo al descubrir y señalar la presencia de homoerotismo en el texto, para, a continuación, distanciarse del hecho.

Por otra parte algunos autores (como Miguel García-Posada) dan mucha más importancia al homoerotismo del autor de la que confiesa. Lo importante es negar que hay una *especificidad* en ese homoerotismo que puede desbordar el tratamiento del deseo en el texto y extenderse a otros niveles textuales y retóricos. Como veremos, para Cernuda la homosexualidad es más que homoerotismo, es la verdad del individuo y tiene un papel importante en la creación artística y en su posicionamiento como poeta frente a al sociedad. Lo que esto significa es que las condiciones en que se constituye la identidad homosexual y se ejerce la homofobia tendrán que tenerse en cuenta de manera concreta en el análisis de cada aspecto de la vida y obra del escritor. Al hablar de «universalidad» se silencia una visión dialógica que relaciona dinámicamente identidad homosexual e ideología heterosexista. El resultado es la visión mistificadora que hace que la posición heterosexista permanezca incuestionada.

Psicologismo

La tercera actitud consiste en producir representaciones de la homosexualidad en las que el crítico establece explícitamente una diferencia entre su propia posición y la del autor al que se refiere: la crítica es instrumento para emitir una opinión sobre la disidencia sexual sin que ésta tenga que sintonizar con la experiencia del poeta. La homosexualidad aparece como un «problema psicológico». Un sentimiento de comprensión es el vínculo que articula la actitud del comentarista y la experiencia homosexual, al tiempo que se afirma que ésta última es ajena al crítico. La consecuencia es que la homosexualidad aparece como algo subordinado, que por supuesto se tolera (no hay condenación moral alguna), pero que se sitúa claramente fuera del ámbito retórico que comparten el comentarista y el lector, entre los que se establece así una fuerte complicidad en el heterosexismo. El crítico parece verse obligado a reproducir ciertas características del discurso heterosexista sobre la homosexualidad aunque el texto o los hechos no justifiquen esta actitud. Según este discurso oficial, los homosexuales, si son «buenos», son seres atormentados. Es una de las máximas que a partir de perversiones del psicoanálisis da forma los tratamientos de la homosexualidad en la cultura popular. El homosexual feliz es oxímoron.

La presuposición que subyace tras esta actitud es, de nuevo, un enunciado homófobo: es imposible ser homosexual digno y feliz al mismo tiempo; si un hombre es feliz con su homosexualidad la sociedad debe marginarlo. La transgresión debe castigarse, si no con la cárcel, sí con la soledad o la alienación. De ahí que, siguiendo los imperativos de esta retórica, tantas obras de ficción «tolerantes» (incluso desde el punto de vista gay: el heterosexismo no es privativo de los heterosexuales) requieran en su desenlace el suicidio del homosexual: sólo a través del suicidio puede la imaginación heterosexista concebir al homosexual como héroe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En parte se trata de un efecto de discurso. Por una parte, el carácter marcado de la homosexualidad hace difícil la percepción de la misma como algo cotidiano y neutro. En los trabajos biográficos, la homosexualidad aparece cuando provoca una crisis. A pesar de los esfuerzos de Gibson por producir una versión equilibrada y positiva de la identidad de Lorca, de hecho los datos le llevan a ofrecer continuamente imágenes de un homosexual en crisis, que sufre por su deseo. Los testimonios sobre la homosexualidad sólo son visibles en estos momentos críticos: cuando los compañeros de escuela suprimían la *–r–* de su segundo apellido, cuando es traicionado por Aladrén o Dalí, cuando teme perder al presunto «heterosexual» Rapún, cuando es insultado por la prensa o por los falangistas durante el estreno de *Yerma*.

Rafael Martínez Nadal conoció íntimamente a Lorca y a Cernuda. Es difícil de creer que, *cada vez* que se encontraba con éstos, experimentase sorpresa al encontrarse con nuevas revelaciones sobre su identidad sexual. Su experiencia de la homosexualidad de Lorca parece haber sido cotidiana y ajena al aspaviento a juzgar por la correspondencia que nos ha llegado hasta el momento. En cambio, una anécdota sobre Cernuda recogida en un volumen de reminiscencias parece incidir en este momento de revelación, de descubrimiento de la homosexualidad marcado por la melancolía para consumo de lectores supuestamente heterosexuales. Martínez Nadal sitúa este momento en una visita al Museo Británico en Londres:

> En la representación escultórica que Fidias hace de la lucha de los lapitas contra los centauros, Luis creía ver la lucha entre la fuerza bruta y la belleza juvenil. Tan juvenil, insistí yo, que si bien te fijas semeja más lucha de centauros contra adolescentes. (...) Inesperadamente, Luis cambió de color, se quedó absorto y, unos segundos después, como si hablara consigo:
>
> —Así era Serafín.
>
> Todos los amigos conocíamos la historia de aquella pasión. Pero esa fue la única vez que yo le oí pronunciar su nombre.[156]

Aquí aparece el homosexual mítico que sufre, con resignación, su descarrío. Este efecto de discurso prepara el escenario para la revelación del amor homosexual a partir del recurso a lo helénico, a los efebos y a la pasión desgraciada. Los detalles gestuales y el contexto de la historia lo caracterizan como un «momento destacable». El narrador concluye enmarcando la historia para subrayar que existía un pacto de silencio que rodeaba la sexualidad de Cernuda (algo probablemente falso) entre un «nosotros» que, como el lector, se asume heterosexual.

Mucho más curiosa resulta una anécdota que reproduce Gibson en su biografía. Se trata de una historia que apareció en un periódico mejicano (*Excelsior*, 13 de enero de 1957) contada por Cipriano Rivas Cherif. El director encuentra al dramaturgo en un bar del barrio chino barcelonés («un cafetín perdido»), mientras «con la cabeza entre las manos rumiaba una de sus

156 En AA.VV., *Una verdad: Luis Cernuda*, Sevilla, UIMP, 1988, p. 51.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

extrañas penas», temeroso de que su relación con Rodríguez Rapún haya llegado a su fin. Cito la escéptica versión de Ian Gibson.

> El poeta saca un paquete de cartas recibidas del chico, cartas apasionadas. «¡No me digas que no lo sabías! –exclama– ¡Tú que te enteras de todo y todo te diviertel»
>
> Pero no, de la relación de Lorca con Rapún, el conocido hombre de teatro no estaba al tanto. Lorca confiesa no haber «conocido» jamás a una mujer. Rivas no se lo cree, dada la extraordinaria fascinación que ejerce el poeta sobre todo el mundo. Pero Federico insiste:
>
> «Sólo hombres he conocido. Y sabes que el invertido, el marica, me da risa, me divierte con su prurito mujeril, de lavar, planchar y coser, de pintarse, de vestirse de faldas, de hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gusta. Y la normalidad no es ni lo tuyo de conocer sólo a la mujer ni lo mío. Lo normal es el amor sin límites. Porque el amor es más y mejor que la moral de un dogma, la moral católica; no hay quien se resigne a la sola postura de tener hijos.[157]

Esta anécdota ilustra a la perfección la importancia de leer los comentarios que conciernen a la homosexualidad como actos performativos: pocos significantes crean situaciones retóricas tan intensamente cargadas. De alguna manera, quien habla de homosexualidad ha de mantener una actitud explícita frente a ésta para evitar ser identificado y siempre resulta interesante estudiar cómo se sitúa el narrador o el comentarista frente a la homosexualidad. Lo hemos visto en el ejemplo de Martínez Nadal, aquí la presencia de la retórica del posicionamiento heterosexista con claros intereses es casi escandalosa. El contenido objetivo de la historia citada no es implausible.

Hemos de situarnos en 1957, momento de las declaraciones, cuando la homosexualidad de Lorca todavía se negaba en muchos casos y la función del texto era la de confirmar que, en efecto, Lorca había sido exclusivamente homosexual (hoy, cuando el texto no comunica nada nuevo, los aspectos de puesta en escena cobran una relevancia con la que ni siquiera Rivas Cherif, hombre de teatro al fin, podía contar). Hay cierto exceso de color local y más de un toque melodramático (el extravío, las cartas que casi imaginamos empapadas mientras la caligrafía de Rapún se disuelve en las lágrimas) que parece pertenecer a la imaginación de Rivas Cherif más que al comportamiento de Lorca en aquel momento. Sin embargo, la interpolación de Rivas Cherif enfatizando su propia heterosexualidad («La normalidad no es lo tuyo de conocer sólo a la mujer») nos remite al terreno performativo y a partir de ahí el enunciado significa algo totalmente distinto. García-Posada apunta que el propio Rivas Cherif era un homosexual afeminado y conocido[158]. ¿Es creíble que Lorca fingiese no ser consciente de esto? Quizá. Pero en última instancia la anécdota resulta sobrecargada, y eso nos fuerza a buscar su auténtico significado (el que de manera más clara será más aparente a mayor número de

157 En Gibson, 1987, p. 396.
158 García-Posada, 1999, p. 219.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lectores): lo que el texto dice es que «Lorca, *que es homosexual*, se dirige a mí, Rivas Cherif, tan calumniado, como representante de la heterosexualidad exclusiva, ergo –se añade con poco respeto a la lógica clásica– soy heterosexual». La justificación por parte de Lorca de su homosexualidad se produce en un acto de ventriloquia a partir de una posición heterosexual que a la postre es falsa.

El comentarista se refiere a un autor homosexual con el objetivo de alejar sospechas que han recaído sobre él mismo, y ha de hacerlo en términos específicos, utilizando el lenguaje de la homofobia. Aquí el desviar la atención adoptando un posicionamiento heterosexista (en más de un caso totalmente fingido) es el objetivo de una aparente anécdota sobre el dramaturgo[159].

El recurso a algún tipo de psicologismo sigue presente en la crítica sobre Cernuda y se manifestó en diversos textos publicados con motivo del centenario de su nacimiento. Así, la biografía publicada por Jordi Amat, el único esfuerzo de comprender la homosexualidad de Cernuda más allá de la anécdota, es una referencia a la psiquiatría conservadora de Castilla del Pino en el que la «anormalidad» homosexual se sitúa en el propio poeta[160]. Jaime Rodríguez Sacristán[161], por su parte, introduce en su estudio una sección sobre «Relaciones entre soledad y homosexualidad». Sitúa estas relaciones en el ámbito de la «psicología» sin aludir en absoluto a la homofobia del entorno, causante en parte de tal soledad. El viejo tema de la melancolía homosexual aparece en sus reflexiones, que concluyen con la siguiente declaración: «Como clave de las relaciones entre homosexualidad y soledad en Luis Cernuda, se puede decir que ambas están hechas de la misma materia: desenraizamiento, pérdida, separación, vacío, angustia y evolución hacia el aislamiento y autoexclusión solitaria del mundo en el que vive»[162]. Al situar el problema en la psicología, el crítico puede obviar toda referencia a las circunstancias externas (la homofobia mencionada más arriba) que avivaban el sentimiento de soledad.

Heterosexualización

El último tipo de actitudes presenta el sufrimiento del homosexual como inherente a su condición, y lo explica a través de sus carencias frente a la plenitud que representa la heterosexualidad. Como en el ejemplo anterior, la infelicidad de un autor homosexual siempre se relaciona con su homosexualidad, en lugar de atribuirse a la homofobia. Aquí se fijan las causas de tal infelicidad a partir de aspectos tomados de paradigmas heterosexistas para, una vez más, borrar la especificidad del posicionamiento homosexual. Una manifestación típica de esta idea es el énfasis en el dolor que la esterilidad produce en el homosexual. La esterilidad, que no suele aparecer como fuente de ansiedad en los trabajos sobre autores heterosexuales, es aquí significante de una carencia, elemento determinante del diferencial entre lo homo y lo hetero: la presuposición es que el homosexual sólo se explica a partir de postular una feminidad esencial en un cuerpo masculino; la melancolía de la fertilidad es la

159 Por supuesto, no es prerrogativa del crítico utilizar el discurso homofóbico para alejar sospechas y legitimar la propia posición. Lorca mismo hace algo similar en su *Canción del mariquita*, texto que puede ser la base para la (presunta) declaración de Lorca: «El marica me da risa».
160 Jordi Amat, *Luis Cernuda. Fuerza de soledad*, Madrid, Espasa, p. 40.
161 Jaime Rodríguez Salazar, *Cernuda ante sí mismo. Un acercamiento psicológico al poeta*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002, p. 140.
162 Ibíd., p. 143.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

llamada del instinto. Las bases de esta actitud se encuentran en la «estrategia Albertine» usada de manera insistente en estudios de autores homosexuales como Marcel Proust y Tennessee Williams. Hay una referencia aquí a un acto de travestismo que Proust realiza en la *Recherche*: para textualizar su experiencia amorosa homosexual crea el personaje de Albertine, trasunto de su amado Alfred Agostinelli. Se trata sin duda de un caso concreto en que la homosexualidad se transmuta en heterosexualidad. Lo que resulta problemático es pasar de lo específico a lo general y asumir que el autor homosexual *siempre* utiliza el cambio de sexo del personaje para hablar de sí mismo.

En el caso de Lorca, este presupuesto homófobo se advierte en la idea de que sus angustiados personajes femeninos (especialmente Yerma) son, en general, imágenes del propio dramaturgo. La penetración en el alma femenina por parte del dramaturgo queda así normalizada: Lorca es «un poco» mujer. Se trata de una conclusión falaz. Es verdad que Lorca pudo emplear la situación de sus personajes femeninos para reflejar en algunos casos sus ansiedades, pero no de manera inevitable y no de manera consistente. En cualquier caso, esto no nos hablaría de la feminidad de Lorca, sino de su homosexualidad: de la experiencia de vivir bajo un régimen adverso, similar en el caso de la mujer y en del homosexual pero con aspectos importantes que los diferencian. Sin embargo, a veces los paralelismos se llevan demasiado lejos y se invierte la dirección del argumento: las interpretaciones heterosexistas no ven al homosexual expresándose a través de personajes femeninos, sino que proponen que la feminidad de los personajes es la clave para entender al dramaturgo. Nada demuestra esta operación como las referencias a la angustia que la esterilidad producía en Lorca y la lectura que tradicionalmente esto ha recibido.

A la salida del estreno de *Yerma*, Encarnación López, amiga de Lorca, exclamó que la obra sobre la angustia de la esterilidad era «el drama de Federico», pasando a explicar que lo que «en realidad» más deseaba el dramaturgo era quedarse embarazado y tener hijos. Se trata de un episodio repetido en varias biografías e interpretaciones de la obra[163] y hay que señalar que no se trata críticamente. El crítico tiende a aceptar en silencio esta centralidad de la angustia de la esterilidad en la autoimagen del dramaturgo. Se trata de un mito en que han incidido prominentes críticos. Así, Lázaro Carreter, en un artículo de 1984 sobre los *Sonetos del amor oscuro* publicado en *ABC*, declara:

> Lorca vivió con dramatismo su condición; le angustiaba –hay claros indicios en *El público*– el destino estéril de esa pasión de amor, y apenas si alcanzaba a consolarle que el amor fecundo sólo produce semillas de muerte.

La homosexualidad aparece así en el texto como heterosexualidad frustrada. No se trata de que Lorca nunca pensase que una de las consecuencias de su homosexualidad sería la esterilidad. Quizá. Más dudoso es que esto le angustiase hasta el punto que quieren sus críticos. Y lo que resulta indudable

163 Véase, por ejemplo, Leslie Stainton, *Lorca. A Dream of Life*, Bloombsbury, Londres, 1998, p. 397.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es que la esterilidad en *Yerma* y en ciertos poemas relacionados con la homosexualidad no puede leerse de manera tan literal como se hace aquí. Estas interpretaciones supeditan la homosexualidad a la clara distinción masculino/femenino, y logran borrar, como en casos anteriores, lo específico del posicionamiento del dramaturgo.

Contra la crítica gay

En los últimos tiempos empieza a surgir una nueva actitud crítica en el tratamiento de la homosexualidad que resulta especialmente prominente en tratamientos de la Generación del 27. Se trata claramente de una derivación de actitudes estudiadas, a las que se añade un nuevo elemento oposicional. El crítico, instalado en su posición de poder (asignada por el discurso hegemónico heterosexista) lleva a cabo una curiosa operación retórica que consiste en «defender» al poeta de la crítica antihomofóbica. La razón, se nos dice, es que «la literatura no conoce sexo» y por lo tanto hay que ir en contra de análisis que «limiten» el alcance de la obra[164]. Para ello es necesario emplear una pirueta retórica que, como mínimo, requiere reflexión. En este sentido, Miguel García-Posada es un crítico que merece atención. Sus comentarios y sus trabajos académicos y divulgadores hacen gala de erudición notable. Sin embargo, performativamente siempre hay algo que excede el contenido de los mismos. En numerosas ocasiones, García-Posada ha lamentado el avance imparable (?) de los «estudios culturales» alentados por un vicio que él denomina «corrección política» (y que, en realidad, no es más que la asimilación de nuevas corrientes de crítica literaria que demasiados críticos españoles han ignorado con arrogancia característica). Según este comentarista, la lectura con cualquier tipo de anteojeras es enemiga de la literatura: lejos de admitir que, al contrario que Dios, el crítico sólo puede situarse en una de las posibles posiciones discursivas en un momento determinado, se adhiere a la visión monológica de la literatura propugnada en los Estados Unidos por Harold Bloom[165] entre otros.

Lo que los textos de García-Posada muestran es una (quizá fingida) falta de conocimiento acerca del contexto en que aparecen las corrientes críticas posmodernas. En particular, quiere no entender que la crítica gay (al contrario de lo que se desprende de la retórica monológica de que hace gala) no pretende ser la *única* herramienta utilizable para la lectura del texto, entre otras cosas porque no existe la crítica gay «pura». Es, simplemente, una más entre múltiples aproximaciones que no son incompatibles. Una lectura puede ser gay, marxista y postcolonial al mismo tiempo: cada perspectiva aportará nueva

164 García-Posada insiste en sus intervenciones en que desde la crítica gay se equipara homoerotismo y calidad, lo cual, utilizando sus palabras, es una «injusticia manifiesta y recusable». No toda la crítica, gay o no gay, está obsesionada por justificar el puesto de una obra determinada en un canon de obras elegidas. La crítica puede referirse al texto como reflejo de una época, de un sistema ideológico, como experimentación lingüística o filosófica, en su recepción, y desde un número amplio de perspectivas. Esta visión del crítico como hincha que se queda afónico animando a su equipo es, desgraciadamente, bastante característica del modo en que esta labor se da en nuestro país.

165 La recepción incuestionada que *El canon occidental* (Barcelona, Anagrama, 1995) tuvo en España requiere atención crítica y es relevante en esta discusión. El ambicioso volumen de Harold Bloom provocó encendidos debates tanto en la prensa como en los círculos académicos de Gran Bretaña y los Estados Unidos. Es necesario leerlo en función del contexto que lo produjo. El trabajo de Bloom es todo un manifiesto contra las visiones posmodernas de la literatura cuya fuerza en las universidades norteamericanas es innegable. Su aparición en España fue utilizada para conservar el status quo (las cátedras de humanidades en España no se caracterizan por su revisionismo u originalidad en la lectura del canon). Dado el peso de la crítica feminista, gay o postcolonial en nuestro país, este uso del manifiesto de Bloom era un poco como matar moscas a cañonazos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

información sobre el texto, nuevos valores. En este sentido, la crítica gay no empobrece, sino que enriquece. La confusión de García-Posada se repite de manera recurrente en diversas contribuciones: es difícil saber qué quiere decir aparte de fortalecer su posición. Por una parte, está en contra de que críticos utilicen paradigmas teóricos de género, por otra parece sentir la acuciante necesidad de proporcionar datos y más datos sobre la vida sexual de diversos autores (siempre que el dato se presente sin el apoyo de un marco teórico antihomofóbico).

Lo que refleja la actitud de García-Posada es una negativa a aprender las lecciones de la crítica gay (y alguna hay) y el resultado es una aproximación «biográfica» y monológica a la homosexualidad que queda bien patente en su estudio sobre la Generación del 27 *Acelerado sueño*. Por una parte rara vez se ha hablado de manera tan explícita y documentada de la homosexualidad de ciertos miembros del grupo poético. Por otra, el autor siente la necesidad de enmarcar sus comentarios en la retórica tradicional que presenta la homosexualidad como secreto que uno saca a la luz con dolor o resignación, como si fuera una obligación impuesta por deberes elevados. Como un cirujano que se arremanga antes de poner manos a la obra y respira hondo ante la enormidad de la tarea que se le encomienda, García-Posada hace punto y aparte tras presentar a Lorca y a Prados juntos en una fotografía y declara: «Con respeto, con lealtad a la intimidad de las personas, pero también sin hipocresías ni inútiles tabúes conviene abordar este episodio de la biografía de ambos poetas»[166].

Se trata de un gesto excesivo, teatral, que llama la atención sobre su propia performatividad. De nuevo conviene detenerse en lo que implican estas palabras más que en lo que parecen decir. La implicación es que hay una forma de tratar de la homosexualidad, acaso practicada por críticos menos escrupulosos (los «exégetas fraudulentos» de su artículo sobre los *Sonetos*), que no es respetuosa y carece de lealtad a la intimidad de las personas.

En una columna publicada en *El País* titulada «Exclusiones y acusaciones» (9/3/2000), podemos observar este curioso proceder. El comentario se refería a mi libro *Para entendernos*, en el que, a partir de un artículo de Daniel Eisenberg[167], se criticaba el discutible papel de García-Posada durante la publicación de los *Sonetos del amor oscuro*. En un desesperado intento de *captatio benevolentiae*, considera que se le califica de «adalid en la lucha contra el reconocimiento de la homosexualidad en literatura»: en realidad, sospecho que aquí y en otras ocasiones este crítico actuaba «estratégicamente». De repente, sin solución de continuidad, García-Posada necesita dar fe de que él puede *hablar de* homosexualidad como el que más (algo que, por supuesto, ha hecho en otras ocasiones). Como si desvelar detalles fuera suficiente. Por supuesto, no es que importe demasiado, ya que para García-Posada

> Habrá que primar en cualquier caso no sólo la verdad existencial sino también la calidad estética, que no es ninguna coartada escapista ni reduccionista. Esta calidad no depende –conviene subrayarlo– de la orientación erótica del

166 García-Posada, 1999, p. 75.
167 Daniel Eisenberg, «Reaction to the Publication of the *Sonetos del amor oscuro*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 1988, pp. 261-271.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

discurso, sino de su capacidad imaginativa y verbal para alcanzar los niveles estéticos adecuados.

Cabe preguntarse *contra quién* escribe García-Posada. Nadie ha dicho que la homosexualidad del autor o el homoerotismo del texto sea el único (ni siquiera *un*) valor estético a tener en cuenta[168]. Es un debate inflado con un interlocutor inexistente. Pero acto seguido, nuestro crítico riza el rizo. Para apoyar su argumento (llamémoslo así) cuenta una anécdota referida a Cernuda «durante el proceso de producción de los *Poemas para un cuerpo*, que se publicaron en Málaga en 1957, para los que se requería una serie de dibujos:

> El dibujante quiso dejar muy claro lo que ya en el texto estaba clarísimo, tanto que Cernuda, a la vista de algunos dibujos de sesgo inequívoco, se vio obligado a comentar «lo obsesionado que está este señor con las braguetas».

La función performativa de la anécdota nada tiene que ver con Cernuda y mucho con el comentarista. Lo que se trata de hacer es situar anacrónicamente al poeta *con* el comentarista *contra* la nociva crítica gay[169] a la que se asigna, como al dibujante, una excesiva preocupación por las braguetas además de enfatizar lo obvio.

Dos respuestas son posibles. En primer lugar, si algo ha caracterizado los *gender studies* es rescatar el tratamiento textual de la (homo)sexualidad del biografismo puro (y del cotilleo), por una parte, y, por otra, de su reducción a acto meramente fisiológico. La mejor crítica gay se sitúa firmemente en el discurso, en el contexto, en la historia, y comprende que lo que la crítica lésbica ha denominado «la prueba del consolador humeante» (el documento fehaciente e indiscutible de que ha habido acto sexual) no es siempre el dato más importante.

En segundo lugar, si el homoerotismo es obvio en los *Poemas para un cuerpo* eso no quiere decir que no haya que desarrollarlo como se desarrollan otros aspectos de la obra del poeta. El homoerotismo y la homosexualidad no son cantidades absolutas, constantes, fijas, atemporales. Y el hecho de que el homoerotismo sea obvio no impide a otros críticos (véase el ejemplo de María Clementa Millán más arriba) ignorarlo por completo en el tratamiento del texto literario.

Cuando contextualizamos la anécdota de García-Posada y vamos a las fuentes, podemos comprobar cómo, en realidad, no se trata más que de un intento por parte del crítico de arrimar el ascua a su sardina. En realidad, Cernuda no hace su comentario en contra de las apropiaciones de su trabajo por parte de artistas gays (en ese momento ni siquiera existía un posicionamiento gay que intentase apropiarse de la obra de Cernuda).

---

168 Aunque, dicho esto, habría que añadir que la estética *también* está hecha de elementos de discurso concretos entre los que la sexualidad es relevante. Pero García-Posada nunca parece proponer un marco estético en que podamos situar el debate. Al parecer la estética es un ámbito elevado que existe de manera indiscutible e inmanente.

169 García-Posada recurre a una retórica agresiva en cuanto otros críticos adoptan puntos de vista que él no comparte. Por ejemplo, durante el debate sobre el homoerotismo de los *Sonetos del amor oscuro* declaró con sus mejores galas estilísticas que un «concepto» como «amor oscuro» «no puede dejarse en manos de exégetas fraudulentos (*ABC*, 17/3/1984, p. 34, cit. en Ángel Sahuquillo, «García Lorca y la cultura de la homosexualidad», en *Cuadernos de El público*, nº 20, enero 1987, p. 59). Probablemente esa es la opinión que le merece la crítica gay *in toto*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay una manera menos interesada de interpretar las palabras de Cernuda. El episodio está tomado de la correspondencia con Bernabé Fernández-Canivell. En primer lugar hay que decir que parte del descontento de Cernuda se justifica a partir de la escasa calidad de las ilustraciones en cuestión. Son muy malas y son muy cursis. Cernuda las califica de «mariconadas de la peor especie», y con esto no se refiere a su carácter homoerótico. En varios casos indica que las ilustraciones de Álvarez Ortega nada tienen que ver con su poesía, lo cual es cierto; además, en el mismo intercambio epistolar, Cernuda manifiesta su impaciencia con problemas de puntuación y otros cambios percibidos en la edición en cuestión. Pero lo que dice específicamente sobre la homosexualidad no concuerda con lo que García-Posada quiere hacernos entender:

> A mi no me importa que Álvarez Ortega dibuje dibujos «escandalosos»; a mi me importa menos todavía el que mis versos y los dibujos que para ellos pueda dibujar Álvarez Ortega «escandalicen» a todos los españoles. Lo que me importa es que no quiero que Álvarez Ortega, al ilustrar mis versos, me haga ir más allá de donde yo me propuse (lo cual sería *para mí*, para mí sólo, escandaloso), ni tampoco que se quede más atrás de donde yo fui.[170]

Palabras que, hay que añadir, se escriben antes de que el poeta se encuentre con las ilustraciones. Vemos aquí que el carácter homosexual de las mismas no es lo que molesta al autor y su impaciencia no se refiere al interés en este aspecto, sino al mal gusto de los dibujos en cuestión.

Así no puede decirse que García-Posada quiera, en absoluto, ocultar la relevancia de la homosexualidad en el texto literario. Como se demuestra en este texto, su intención es más sutil: se trata de librar una batalla contra un paradigma de género, contra una crítica explícitamente antihomofóbica que reconozca que la homofobia es un efecto de discurso, no un acto de voluntad individual.

Idealmente, el crítico siempre tiene que acercarse al autor del que trata, intentar de entender cómo podría el autor percibir el mundo. La teoría gay ha elaborado marcos conceptuales y ha recogido datos históricos para que tal acercamiento sea posible. Pero el crítico heterosexista es reacio a acercarse a esa posición (lo cual implicaría entender cómo la homofobia puede afectar a todos los aspectos de la vida del autor homosexual) quizá por miedo a comprometer su objetividad, o, peor, a que se le identifique con una categoría marcada. Para ello hay que pretender que la categoría no existe como posicionamiento, sino que simplemente es un aspecto de la personalidad del artista, una mera anormalidad que puede estudiarse desde una perspectiva que es (pero que no se reconoce como) heterosexista.

Cabe insistir: jamás se ha utilizado a Cernuda en la crítica como abanderado de la causa gay; en cualquier caso, utilizarlo como se hace aquí para justificar el heterosexismo en la crítica es poco ético. Sabemos, en cambio, de la

170 En Fernando Ortiz (comp.), *Epistolario inédito*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981. El material en cuestión se encuentra en las cartas números 38 y 40 (pp. 41-43) y los dibujos a que se refiere Cernuda han sido incluidos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

impaciencia por parte del autor con la crítica hispana, con las instituciones heterosexistas, con el espíritu de tribu que predomina en los medios literarios del país, una tribu que es marcadamente, y así lo sentía el poeta, heterosexista.

La actitud de García-Posada resume a la perfección las estrategias retóricas desplegadas en el análisis de la homosexualidad. A partir de éstas, como queda visto, se consiguen fines distintos, casi siempre relacionados con el propio comentarista y el efecto performativo que espera lograr en su texto. En el caso de Rivas Cherif, la anécdota servía para desmentir rumores sobre su propia homosexualidad; en el de García-Posada para librar una batalla con inexistentes enemigos, consiguiendo no obstante el estatus de heroico guerrero; en el caso de Millán, seguir la línea oficial que defiende la indiferencia de la homosexualidad en el texto literario; en el caso de Lázaro Carreter se minimiza su influencia a partir de la marginación y se evita entrar en un debate que no se sabe como afrontar. En general, las presiones sobre el concepto «homosexualidad» acaban triunfando sobre el objetivo «relacional» que se proponía el análisis. En cada caso, el conflicto entre experiencia individual y concepto discursivo se esquiva y el análisis se sitúa en un nivel distinto.

3.4 EL LARGO CAMINO PARA SALIR DEL ARMARIO: FEDERICO GARCÍA LORCA

Desde el armario: homoerotismo en Lorca

Como pantalla de representación de la intimidad del poeta, la obra de Federico García Lorca refleja fielmente las presiones sociales y la trayectoria emocional descritas más arriba. En ella encontramos signos claros de su lucha personal, de la necesidad de expresar su deseo, de la interiorización de la homofobia, de la tensión entre deseo y normas sociales y, a partir de los años treinta, de la decisión (continuamente postergada) de exhibir su verdad ante el mundo. En las siguientes páginas veremos cómo todo ello se articula en los textos de dos maneras distintas. La primera consistirá en crear una mirada de deseo que progresivamente se irá acercando a la voz poética. A continuación veremos cómo la homosexualidad es en Lorca algo más que simple deseo diferente: es una categoría sometida al oprobio, símbolo de libertad, estandarte de una revolución. En la «Oda a Walt Whitman», lanza una invectiva tan vehemente como ambigua contra quienes oprimen el amor, pero también, significativamente, contra cierto tipo de homosexuales. Finalmente, en la obra de teatro *El público*, el autor da un paso más y construye un andamiaje retórico que le impulsa definitivamente fuera del armario en su escritura. Es un camino que, como sabemos, tenía planes de continuar.

Queda establecido que la homosexualidad no es un objeto de estudio empírico que pueda identificarse de manera constante en la obra de un escritor. De hecho, ni siquiera podemos postular la existencia de un concepto fijo de homosexualidad en la obra de un autor que dé sentido a todas las manifestaciones de la misma en su obra. Un autor puede trabajar dentro de varias lógicas y puede reunir en un mismo texto discurso homofóbico y discurso homófilo, concepciones minorizadoras y concepciones universalizadoras. La obra de García Lorca resulta especialmente rica en contradicciones al respecto.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En ella se percibe una variedad de posicionamientos respecto a la homosexualidad que no admite unificación coherente. Si en poemas como la «Canción del mariquita» y partes de la «Oda a Walt Whitman» nos ofrece lo que Sedgwick denomina «espectáculo del armario» (el homosexual como objeto de la mirada, enunciado como ente espectacular para la mirada heterosexista, de la que se espera una reacción de escándalo o sorpresa, más que de complicidad), hay en su obra momentos en que la mirada homoerótica se hace explícita, momentos en los que incluso se aboga por la expresión de la identidad homosexual contra cualquier conminación al silencio (especialmente en *El público*). Para enfrentarnos a estas contradicciones, conviene hacer una distinción inicial entre retórica del deseo homosexual y retórica de la identidad homosexual como aspectos distintos de la expresión homosexual. Si bien ambas se encuentran fuertemente imbricadas, especialmente en la obra de Cernuda, esta clasificación nos ayudará a estudiar la homosexualidad en el texto como un significante discontinuo, que no se expresa de manera coherente.

Hemos apuntado más arriba cómo la crítica tradicional tendía a subrayar la orientación universal, pansexual, del deseo en García Lorca. Los textos parecen confirmar estas opiniones: es verdad que en sus poemas tanto las mujeres como los hombres aparecen representados eróticamente. Sin embargo, los críticos citados operan desde dos presupuestos equívocos en los que conviene detenerse que alteran sustancialmente esta propuesta: primero, el de que el erotismo tal como se manifiesta en los poemas siempre se relaciona *de la misma manera* con la propia experiencia del poeta; en segundo lugar, el viejo presupuesto heterosexista, ya estudiado, que presenta homosexualidad y heterosexualidad como cara y cruz, dos conceptos opuestos pero equivalentes, posiciones simétricas en el continuo libidinal tal como se manifiesta en nuestra cultura.

En cuanto al primero de estos presupuestos, recordemos que la literatura no se crea sólo desde la experiencia, sino también desde el reciclaje de la tradición respecto a la cual el poeta se sitúa para seguirla o para oponerse a ella. Todo poeta acepta las convenciones y todo buen poeta las rompe, las deforma, las adapta a sus intenciones individuales. En el caso de la distinción entre «homo» y «hetero» esta dicotomía resulta relevante: dado que la tradición erótica y amorosa es explícitamente «hetero» y la experiencia personal de Lorca «homo», las conclusiones que podemos extraer sobre la relación entre el poeta y cada una de ellas tendrán que situarse a distintos niveles.

Aquí habría que hablar de la hilaridad que produce en algunos comentaristas el efebismo de autores como Lorca o Cernuda. Se acepta como convención el papel etéreo de la joven en la tradición poética, pero hay cierta incomodidad frente a descripciones equivalentes del cuerpo masculino como algo pasivo, suave y aniñado. En realidad, el efebismo es una de las escasas tradiciones culturales desde la que se podía representar la homosexualidad y hunde sus raíces en la muy autorizada tradición helénica y de ahí su uso recurrente, casi aplastante, en la poesía homoerótica.

Sobre la asimetría en la distribución homo/hetero en nuestra cultura, poco hay que añadir. Mientras que la expresión de la heterosexualidad se utiliza como modo de inserción en el entramado de relaciones sociales y determina pertenencia a la poderosa matriz heterosexista, la expresión del deseo homoerótico desvía

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la atención sobre el acto enunciativo, margina y problematiza la voz poética que se «contagia» de los rasgos que se achacan al estereotipo homosexual. Al identificarse con el homoerotismo, Lorca, si quiere ser fiel a la experiencia, va a tener que ensayar apologías de la sombra o adoptar un tono de rebeldía. En cualquier caso, estará expuesto a unas lecturas que, como hemos visto, forzarán ciertos marcos (infelicidad, histeria, afeminamiento) sobre su obra.

Así, es cierto que hay un pansexualismo en Lorca y es cierto que se habla de lo que Jiménez de Asúa denominaba «libertad de amar», pero eso no borra (al contrario) la distinción entre la especificidad de cada tipo de amor. El radicalismo «general» se produce en lo particular.

Resulta así inadecuado equiparar el peso del erotismo homo y hetero en el texto poético, especialmente en el caso de Lorca. Mientras que en su exploración en torno a la imaginería «heteroerótica» el poeta navega con la corriente de deseo predominante en la tradición poética, sólo se opone a ésta al representar un homoerotismo que la tradición heterosexista patriarcal se ha esforzado por anular en un impulso que es básicamente misógino: mientras que la mirada de poder masculina ha de dirigirse hacia lo femenino como objeto erótico, la representación de la masculinidad nos la debe ofrecer exclusivamente una posición activa. Encontramos una configuración distinta en ambos casos de la relación entre deseo y escritura. Se trata de una concepción heterosexista que se cuestiona en *El público* con el motivo de Julieta: el amor de los caballos blancos por la muchacha, expresado en términos soeces, resulta ser fingido; ésta se defiende proponiendo *su* deseo como voluntad activa.

Para ilustrar este argumento en la poesía lorquiana, partiremos de textos que representan erotismo, hetero y homo respectivamente, asociado al yo enunciativo. La «Casida de la mujer tendida» ("Verte desnuda es recordar la tierra") se recrea en la descripción erótica del cuerpo de la mujer. La mirada que articula el poema es de deseo. El poema guarda una relación de continuidad con la tradición poética a la vez que marca una discontinuidad buscada con el yo poético. No creo que sea pertinente postular que este poema es un ejemplo de «mirada desde el armario», ni tampoco parece que Lorca esté tratando de enmascarar su propio deseo, ni de universalizarlo utilizando a la mujer como objeto de la mirada. De lo que se trata es de presentar el poema como ente lingüístico, acercarlo a la tradición, al tiempo que se separa de la expresión individual. Mientras que algunos poemas requieren la clave biográfica para su lectura cabal (algo que sucede a menudo en Lorca, por ejemplo en «Fábula y rueda de los tres amigos» e incluso con mayor frecuencia en Cernuda), en otros la implicación del autor no se realiza en términos de experiencia o deseo.

Esta relación entre autor y poema cambia al tener en cuenta el deseo homoerótico. Así, tomemos el tríptico sobre san Miguel, san Gabriel y san Rafael en el *Romancero gitano*. La crítica ha señalado correctamente el homoerotismo de los dos primeros poemas. En el primero encontramos un caso de mirada homoerótica[171], el segundo podría estudiarse como ejemplo de «espectáculo

171 Aunque para Allen Josephs y Juan Caballero (en su edición de *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, Madrid, Cátedra, 1977) las referencias al «efebo» san Miguel son satíricas, no homoeróticas: en los versos aparece «una ironía muy sutil con la que Lorca se burla del mal gusto afeminado de la estatua» (p. 254).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del armario». Sin embargo, apenas existe un desarrollo de las implicaciones de este posicionamiento homoerótico en lecturas de «San Miguel», poema que hay que relacionar con una tradición sacra. Pero la mirada desde la que se representa esta figura la percibe la crítica en términos eróticos, es decir, laicos:

> San Miguel, lleno de encajes
> en la alcoba de su torre
> enseña sus bellos muslos
> ceñidos por faroles.
>
> Arcángel domesticado
> en el gesto de las doce
> finge cólera dulce
> de plumas y ruiseñores.
>
> San Miguel canta en los vidrios,
> efebo de tres mil noches
> fragante de agua colonia
> y lejano de las flores.[172]

La imaginería y el vocabulario remiten de manera específica a una tradición homosexual. Se trata de una mirada sacrílega que va a contracorriente de la tradición en el tratamiento del tema y ahí radica la importancia de lo que Lorca hace en estos poemas. El poeta se implica personalmente proyectando su propia mirada erótica y enfatizando su oposición a las convenciones. La excelente edición de García-Posada señala este homoerotismo en los dos poemas (sin llegar a encontrar un lenguaje para desarrollar el tema) pero se detiene en especial al hablar de prostitución masculina y voyeuristas en «San Rafael». En efecto, en este último poema, el poeta invoca al santo para que proteja a los niños que corren el riesgo de la corrupción. Según García-Posada, el poema describe a unos efebos que juegan junto al río, mientras que los pederastas acechan en coches cerrados, tema que volverá a aparecer en la «Oda a Walt Whitman»:

> Los niños tejen y cantan
> el desengaño del mundo
> cerca de los viejos coches
> perdidos en el nocturno.
> Pero Córdoba no tiembla
> bajo el misterio confuso,
> pues si la sombra levanta
> la arquitectura del mundo
> un pie de mármol afirma
> su casto fulgor enjuto.

172 *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, edición de Miguel García-Posada, pp. 143-144.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La centralidad de una mirada homoerótica se admite, pero se considera más importante enfatizar la mucho más ambigua referencia a la prostitución que en un salto retórico el crítico relaciona con los homosexuales explotadores de la «Oda a Walt Whitman». No es la única lectura posible, y la idea de prostitución no está completamente articulada en el texto. Cabría buscar una alternativa más cercana a lo que conocemos sobre la actitud de Lorca hacia la homosexualidad y sus propias experiencias eróticas. Puede que lo que este crítico llama «prostitución» no fuera más que una práctica admitida que habría que desmistificar, y posiblemente Lorca adopta aquí una postura menos condenatoria que la ventriloquizada por su crítico. Si algo se desprende de la «Oda» es que Lorca es consciente de la variedad de manifestaciones que se presentan bajo la etiqueta «homosexualidad».

Lo que sí resulta notable, y en cambio la crítica no ha señalado, es que, en un periodo en que el poeta sentía «angustia» y dudas sobre la expresión de su identidad sexual, en estos y otros poemas, se ha dado el paso de identificarse con una posición de deseo homosexual y sacrílego. Otros poetas juegan con los pronombres y eluden la expresión homoerótica. O simplemente cambian el sexo del objeto del deseo. En realidad, dado que, como queda dicho, el texto no refleja la vida, sino que la textualiza, se trata de un paso fácil de dar. Lorca, a quien sin duda importaba la opinión ajena y que supuestamente se sentía inseguro o atormentado, no lo hace, y nadie se pregunta por qué.

Quizá la explicación sea muy simple: las tan cacareadas «dudas» podían estar ahí, pero la actitud íntima de Lorca, ya en 1927, era de comodidad respecto a su orientación sexual. Por supuesto, pasó periodos de depresión, pero nada en la documentación aportada indica que se deban a una resistencia a aceptar la homosexualidad. En primer lugar, sintió el rechazo. Y si bien el dolor de este rechazo (por parte de Dalí y de Aladrén) está íntimamente ligado al deseo homosexual, la articulación no se produce a partir de la amargura o el sentimiento de culpa, sino por la impotencia ante el hecho de que la heterosexualidad siempre sea una posición privilegiada que puede emplearse como tapadera. Lorca no rechaza la homosexualidad, sino el heterosexismo. Esto se apunta, por ejemplo, en el poema «Tu infancia en Menton», que se ha leído como una referencia a la traición de Aladrén: "Tu soledad esquiva en los hoteles/ y tu máscara pura de otro signo". Lo que se nos dice es que Aladrén utiliza hipócritamente una máscara heterosexual y traiciona el gran amor que el poeta le ofrece. Hay en todos estos textos una voluntad de expresión de la disidencia sexual que va más allá del homoerotismo asimilable por la crítica.

Estos argumentos pueden contribuir al debate sobre la homosexualidad en los *Sonetos del amor oscuro*[173]. Es necesario dejar de lado el argumento superficial, tantas veces esgrimido en los debates en torno a este tema, de que para hablar de la orientación sexual en la voz que articula los sonetos basta con comprobar el género de los pronombres. De nuevo, en este periodo (alrededor de 1934), Lorca era capaz de utilizar referencias explícitas al sexo del amado si así lo deseaba: no había bloqueos mentales, aunque posiblemente

173 Véase Daniel Eisenberg, 1988. En este excelente artículo, Eisenberg da un repaso al debate que siguió a la publicación de los sonetos y describe la batalla por la apropiación del título y de la orientación sexual de los mismos.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seguía preocupado por el efecto de su homosexualidad en su entorno. Eligió no hacerlo en la mayoría de los casos y ello sitúa los sonetos firmemente dentro de una tradición poética y enfatiza esta tradición frente a la expresión de deseo personal. En este sentido, los poemas no están motivados por la necesidad de hacer declaraciones al respecto (algo que sí sucede en la «Oda» o en *El público*). Pero si bien los sonetos no son «sobre» la homosexualidad, tampoco puede negarse que estos textos, como toda la poesía en que Lorca habla de emociones, se enuncian «desde» la homosexualidad.

Los sonetos no son homosexuales porque hablen de homosexualidad de manera concreta o reivindicativa, son homosexuales porque se escriben desde una perspectiva homosexual; todo intento de interpretación, es decir, de explicitar el sentido de la obra y relacionarlo con los sentimientos del propio Lorca ha de realizarse desde esa perspectiva y ha de buscar sus raíces en la experiencia homosexual del poeta. En caso contrario quedamos limitados a un estudio, perfectamente lícito pero incompleto, de los poemas como lenguaje puro, sin conexión alguna con una experiencia específica. En tanto que haya que dar una orientación sexual a esa experiencia, ésta no será «universal» (Lorca no experimentó el erotismo como algo «universal» e indiferenciado), sino homosexual.

Si el deseo establece una relación entre sujeto y objeto a menudo mediatizada por las normas sociales, al referirnos a la retórica de la identidad nos encontramos en un diálogo entre el individuo y las ideologías de género implícitas en la cultura que habita. ¿Cómo se articula esta relación? ¿Hasta qué punto se identifica el autor con los modelos de identidad genérica impuestos por la sociedad? ¿Cómo integra su deseo en estos modelos?

Representación y experiencia en la «Oda a Walt Whitman»

Dos textos de Lorca resultan de especial importancia al estudiar el discurso del poeta *desde* la homosexualidad. Trabaja en ambos casi al mismo tiempo, pero en cada uno da un giro distinto al problema de la enunciación homosexual. Ninguno de ellos fue publicado en vida del poeta, pero aunque la «Oda a Walt Whitman», que da muestras de una retórica heterosexista, apareció en 1940 (con la primera edición de *Poeta en Nueva York*), su drama *El público* quedó incompleto a su muerte (o quizá la versión completa fue destruida) y no se dio a conocer al gran público hasta los años ochenta. Aquí parece haber revisado la pose de heterosexismo que se filtraba en la «Oda». Alguno de sus motivos heterosexistas permanece (el homosexual corruptor en la figura del Emperador) pero el énfasis es totalmente diferente, y también lo es el resultado total.

No hay subcultura sin mitos, no hay identidades sociales sin héroes fundadores. En su declaración más difundida sobre su inserción en una cultura homosexual, García Lorca elige al poeta estadounidense Walt Whitman como parangón del disidente sexual. Un debate sobre este poeta abre, precisamente, el *Corydon* de Gide. No importa aquí que la crítica reciente haya apuntado la ambigüedad del propio Whitman a este respecto, el cual rechazó con acritud que hubiese nada sexual en el homoerotismo de sus poemas. La realidad no es constatable, pero el símbolo no se atiene a razones. Sea como sea, Whitman ha conservado su lugar en el canon gay como patriarca del amor entre hombres.

En realidad, lo que puede atisbarse de la lectura lorquiana de Whitman es simplista y bastante decepcionante. Aparentemente le interesan dos aspectos:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el énfasis de Whitman en la democracia y su visión de una comunidad de camaradas, homoerótica pero no necesariamente homosexual. Para Lorca, Whitman encarna las virtudes del hombre libre frente a la sociedad corrupta. El amor ha de ser parte integrante de esa libertad, pero ha de tratarse de un amor auténtico. Para Lorca, lo encomiable parece ser la naturalidad (situada en una arcadia idealizada) del homoerotismo del poeta («soñabas ser un río y dormir como un río/ con aquel camarada que pondría en tu pecho/ un pequeño dolor de ignorante leopardo») frente a versiones de la homosexualidad manchadas por el mundo y en especial por el capitalismo que a todo pone un precio. Whitman representa la liberación sexual que traerá al mundo una libertad absoluta. Este sueño de democracia sexual ha sido apuntado por los críticos.

Pero a este impulso positivo de apología de la libertad se añade otro negativo de condena, no sólo de la opresión externa, sino de aquellos que no pueden ser tolerados en la arcadia, aquellos que desean el cuerpo masculino pero no merecen dignificación alguna. A primera vista, el poeta levanta su voz contra algunos homosexuales y defiende la dignidad de otros. Se trata de un motivo que el discurso homófilo utilizaría con cierta insistencia en las décadas siguientes y que tiene su manifestación más importante como hemos visto en el *Corydon*. Ahí lo hemos interpretado como una concesión al discurso homofóbico y aquí tiene la misma función. Como Gide, Lorca siente que no puede hacer apología homosexual sin matizar introduciendo también el lenguaje de la injuria. Para Jaime Gil de Biedma, esto forma parte de una estrategia de armario. Se trataba de crear una cortina de humo que permitiera una lectura homofóbica y que cubriese el propio amor del poeta[174].

Si entendemos el poema en su relación con el mundo, habría que asignar referentes reales a ambos grupos. Es aquí donde la actitud del poeta se hace confusa, escurridiza e incoherente, donde su retórica traiciona su programa. Está claro que el texto ampara la dignidad y el derecho de varias manifestaciones de la homosexualidad ridiculizadas o no toleradas por la sociedad, mientras que, de manera más oscura, maldice otras:

> Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman,
> contra el niño que escribe
> nombre de niña en su almohada,
> ni contra el muchacho que se viste de novia
> en la oscuridad del ropero,
> ni contra los solitarios de los casinos
> que beben con asco el agua de la prostitución,
> ni contra los hombres de mirada verde
> que aman al hombre y queman sus labios en silencio.
> Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,
> de carne tumefacta y pensamiento inmundo,
> madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño
> del Amor que reparte coronas de alegría.[175]

174 Jaime Gil de Biedma en José Ramón Enríquez (ed.), p. 207.
175 Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 222.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es difícil distinguir el referente real en esos «maricas de las ciudades». No es suficiente la caracterización en términos de localización: es absurdo postular que vivir en la ciudad simplemente hace al homosexual indigno. García-Posada ha identificado a estos homosexuales como quienes corrompen y pervierten. El poema partía de una defensa de los primeros, pero de alguna manera la condena de los segundos pesa más, ocupa excesivo espacio retórico, prácticamente concediendo igual importancia a ambos grupos. Podemos aventurar que la intención de Lorca era separar a los homosexuales corruptos y «purificar» el término, pero quedaría por explicar por qué Lorca necesita enfatizar esta corrupción, qué ve de específicamente homosexual en esta actitud. Sí, el pensamiento inmundo es condenable, como el robo, como la hipocresía, como la explotación, como el asesinato: ¿por qué referirse sólo a lo primero? ¿Por qué, al contrario que otros vicios, lo que hacen estos hombres se relaciona con su orientación sexual? ¿Por qué condena a los maricas en coches y terrazas y no a los maricas que roban o matan?

En último término, la invectiva de Lorca se dirige también contra homosexuales que no corrompen. En el plano del referente, de hecho, resulta difícil saber por qué estos hombres son objeto de condena vehemente:

> ¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!
> Esclavos de la mujer. Perras de sus tocadores.
> Abiertos en las plazas con fiebre de abanico
> o emboscados en yertos paisajes de cicuta.[176]

El lenguaje cargado no ayuda a encontrar un equilibrio entre la defensa de la libertad y la condena, no ya de comportamientos, sino de ciertas maneras de ser. Es muy difícil ver dónde termina la condena ética y dónde empieza una manifestación de asco que simplemente se hereda del discurso homófobo y que sólo puede leerse desde un punto de visto de la estética.

Cabría también descentrar la especificidad homosexual del poema y leerlo como una crítica de la corrupción del ideal democrático por parte del capitalismo desaforado, pero de alguna manera el poema no parece ir por ahí: para realizar esta operación hay que prescindir de demasiados elementos. En términos de posicionamiento, Lorca parece estar buscando un punto de vista que esté por encima de la orientación sexual, una mirada objetiva que en la búsqueda del equilibrio distinga entre «los buenos o los malos», pero en último término su actitud resulta insostenible. En efecto: Lorca trabaja con un concepto que quiere dignificar, pero la dignificación resulta imposible en último término porque el concepto en sí tiene «una grieta», herencia del discurso heterosexista.

El público: Teatraliazación de la personalidad

Aunque la voz enunciativa en la «Oda» habla en nombre de los homosexuales, no es necesariamente una voz homosexual. En *El público* el protagonista, reflejo del dramaturgo, es un homosexual. Y el planteamiento queda totalmente revisado. Ningún otro texto de Lorca resiste tan mal la paráfrasis, a

176 Ibid., p. 223.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pesar de lo cual arriesgo aquí una suerte de racionalización que no pretende negar otras posibilidades de lectura.

La obra constituye un ejemplo de metateatro: hay una reflexión sobre lo representable y sobre la relación entre práctica teatral y público; en definitiva se habla sobre los límites de lo comunicable. Para centrar el debate se utiliza a la figura del Director, un hombre acosado por las dudas que no se atreve a hacer un teatro que exprese verdades (en la obra un teatro «bajo la arena», expresión de lo oculto por molesto que parezca) y que, no sin reticencia, ha optado, para su tranquilidad y para conseguir el aplauso, por recurrir a un teatro convencional que siga la letra de los clásicos (o teatro «al aire libre»). Aparecen entonces tres hombres idénticos que van a hacer tambalear su ya débil voluntad y le instarán (a veces utilizando la violencia) a poner en escena este teatro de la verdad, donde los personajes se aman, defecan y sangran, un teatro que muestre la verdad. En palabras del propio Lorca, un teatro que haga «desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación». «Y como el drama de cada uno», añade, «es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían la representación».[177]

En efecto, es lo que sucede. Asistimos a una serie de escenas que representan ese «teatro bajo la arena», en ellas se va levantando, capa a capa, la hipocresía y se busca un amor más allá del sexo biológico del individuo, que en la obra resulta siempre precario, cambiante y dramatizado en cuanto a «máscara» o traje. Se trata de un teatro que va en contra de toda hipocresía. Paralelamente, asistimos a enfrentamientos dialécticos, entre el Director y los tres hombres, especialmente con el Hombre 1°. En éstos hay en juego algo más que el teatro y la representación: se trata de que el Director sea capaz de hacer frente a su amor, de sacarlo a la luz. El Hombre 1° se convierte entonces en el antagonista principal del Director, antagonismo que se dramatiza tanto mediante luchas cuerpo a cuerpo como mediante escenas de amor. En la obra dentro de la obra aparece primero una pareja de figuras que, en un diálogo que recuerda juegos infantiles, ensaya una danza en la que poco a poco se revela su amor, pero su encuentro es interrumpido por el sangriento Emperador Romano (figura equivalente en función a los "maricas de las ciudades" en la «Oda a Walt Whitman»). En otra escena aparece la Julieta shakespeareana, que también busca un amor intenso, pero verdadero, más allá de las mentiras del teatro.

Pero el público reacciona con indignación y persigue al Director para crucificarlo. Esta idea de una turba furiosa que persigue al homosexual constituye, como hemos visto, uno de los temas recurrentes en la expresión homosexual y dramatiza el miedo del individuo frente a la condena social (lo encontrábamos, con sentido diferente, en los relatos de Hoyos). Al mismo tiempo estalla una revolución, comentada vivamente por unos estudiantes. El diálogo

177 Estas declaraciones pertenecen a una entrevista de Pablo Suero publicada en el diario *La Nación* de Buenos Aires (14/10/1933), Lorca comenta las razones por las que *El público* no se estrenará, incluida en Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1731.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

entre ellos pasa de la mera descripción a una asimilación del nuevo estado de cosas en el que por fin el amor no tiene trabas definidas por la convención social.

A continuación vuelve a aparecer el Director como al principio, a quien visita un misterioso prestidigitador. Se sugiere que todo puede haber sido una fantasía que transcurre en su mente: se trata de una dramatización de su deseo. Cuando volvemos al primer «nivel» de la obra, a su realidad, comprobamos que el sueño no tiene fácil realización. Pero un fragmento de diálogo que, como leitmotiv resuena en toda la obra, indica que el proceso vuelve a empezar, que habrá un nuevo intento: «que pase el público».

En esta lectura, hay que destacar cómo la representación teatral de la obra tiene una doble función retórica: es a la vez metonimia y metáfora. Es decir, por una parte, *El público* quiere decir algo sobre la representación literaria y sobre el teatro de su tiempo, referentes inmediatos de los motivos textuales; el tema de la escenificación de los clásicos dentro del texto sirve para elaborar una poética teatral revolucionaria basada en el canon (Shakespeare es el referente más importante en este sentido) y que trata de corregir los males del teatro de su época, especialmente en lo que se refiere al «aburguesamiento» del público y del texto. Al mismo tiempo, estas ideas sobre el teatro son metáfora de la identidad humana, especialmente de las relaciones entre lo público y lo privado, entre un «yo» que se expresa y que existe en el mundo para ser contemplado y un «yo» íntimo, cuyas demandas se oponen a menudo a las del sistema social. En el texto, este «yo» aparece como homosexual. Metonímicamente, el público es el espectador del teatro; metafóricamente es la sociedad que contempla al individuo libre.

En su introducción a la edición publicada por la editorial Cátedra, María Clementa Millán tiene en cuenta la primera de estas alternativas (*El público* como obra sobre las posibilidades del teatro), pero prácticamente ignora la segunda (el texto como dramatización de las consecuencias de expresar la identidad homosexual), con lo cual se dejan en segundo plano los aspectos confesionales de la obra, aquellos en que se expresa la angustia que introduce el deseo disidente en esta distancia entre lo público y lo íntimo.

Si *El público* se lee como texto exclusivamente metonímico, la orientación sexual no es más que un significante marginal (es simplemente la historia de un director con problemas artísticos y personales que, da la casualidad, es homosexual) en el sentido general de la obra. Sin embargo, creemos que esta simultaneidad entre metáfora y metonimia tiende a decantarse del lado de la primera y aparece repetida en varios niveles de significación en la obra. Si en nuestra lectura elegimos privilegiar el orden de la metáfora, el tema de la homosexualidad en la obra como motivo de tensión entre lo público y lo íntimo queda articulado de manera nítida e insistente.

Para ilustrar este punto, elegimos aquí dos imágenes centrales en la estructura retórica de la obra. En ambas es fácil reconocer tanto su significación en el orden metonímico como en el orden metafórico. Nos referiremos, en primer lugar, a la imagen de «la máscara», uno de los significantes tradicionalmente asociados metonímicamente al mundo teatral, así como una de las metáforas más claras del problema de la identidad humana. En segundo lugar hablaremos de la imagen que para Millán es unos de los centros de articulación de *El público*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

como poética teatral radical, la de la oposición entre «teatro bajo la arena» y «teatro al aire libre»: en este caso, mientras que el valor metonímico de la imagen no deja lugar a dudas, hay mayor resistencia a leerla como metáfora del conflicto de García Lorca.

En la imaginería tradicional, las máscaras sirven para ocultarse de los ojos del mundo, para convertirse en otro o para ser percibidos como otro. Las máscaras tapan, pero también expresan; son, en consecuencia, elementos centrales en el teatro: dos máscaras que representan comedia y tragedia son uno de los símbolos más utilizados del arte teatral. Y sin embargo, García Lorca activa este lugar común de una manera original: la máscara posibilita el teatro pero también la mentira.

Dos aspectos son de especial interés para nuestro razonamiento por el modo en que el dramaturgo se aproxima al tema. Por una parte, la máscara no se trata como un mero objeto que el actor o el personaje utilizan, sino como una especie de antagonista. En otras palabras, el Director (en cierto sentido álter ego del dramaturgo) acaba por enfrentarse a la máscara, en lugar de proteger su identidad tras ella. La máscara aquí no se asocia al actor, sino a quienes miran. En el siguiente extracto vemos cómo la máscara aparece como un agente activo cuya mirada nos recuerda «lo que no se hace» y nos hace sentir vergüenza por nuestro comportamiento íntimo[178]:

> DIRECTOR: En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

Pero el segundo aspecto (que ya puede percibirse en la cita anterior) es incluso más inquietante: la máscara aparece como un ente malévolo, una fuerza asesina, algo que no sólo aterroriza, sino que puede llegar a matar en nombre de esas convenciones:

> ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (P. 124)

En ambos casos, la máscara se asocia a cierto tipo de moralidad pública que castiga a quienes transgreden sus normas. Es importante destacar que, en el sistema de la obra, la máscara tiene un referente claro en la sociedad (es decir, no se trata de algo abstracto, no es un ente diabólico de carácter metafísico). Por otra parte, las referencias a la penetración anal, especialmente en la segunda cita, da una ilustración concreta del tipo de opresión a que Lorca se refiere: la represión del deseo homosexual. Esto no significa que haya que

178 «Nos» se refiere, por supuesto, a todos y cada uno de los lectores de la obra: es el mismo «nos» que aparece en el texto.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hacer una lectura unívoca en la que la máscara es signo de la homofobia (una obra como *El público* resiste lecturas unívocas de cualquiera de sus elementos), pero sin duda se trata de uno de los elementos en que el dramaturgo pensaba al introducir esta imagen. Además, desde el punto de vista de la poética teatral que se propone, se asocia con lo anquilosado, con una estética reaccionaria que se impone a través de la violencia. Si esto convierte al poeta en un abanderado de la causa gay o simplemente en un cruzado contra la hipocresía «en general» es un debate que hay que dejar para otro momento. Pero lo indudable es que el autor toma partido claro en su escritura y adopta un posicionamiento que carece de ambigüedades.

En la segunda cita vemos cómo se relaciona el tema de la máscara con la segunda imagen que nos ocupa: la distinción entre «teatro al aire libre» y «teatro bajo la arena». La preocupación de García Lorca por la función social del teatro es más que evidente a lo largo de su obra. Hay abundancia de declaraciones sobre los males del teatro de su tiempo y la necesidad de hacer un teatro que llegue al pueblo. Sin duda, en *El público* Lorca se refiere a ese nuevo teatro. Por «teatro al aire libre» se entiende la práctica teatral tradicional, en la que incluso Shakespeare, tratado con el respeto que se tiene por la «obra maestra», puede resultar aburrido y «muerto». En la «Advertencia» de *Los títeres de cachiporra,* el personaje de Mosquito (un maestro de ceremonias) plantea con nitidez esta situación:

> Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que pude (...) y bajo la estrella, un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas.

El público es la expresión más clara en la obra de Lorca de este «nuevo» teatro. El «teatro bajo la arena», en esta obra, constituye una propuesta revolucionaria (muy en la línea de un texto casi contemporáneo de Antonin Artaud, *El teatro y su doble*) según la cual sobre el escenario se representarían las verdades más íntimas del ser humano aun a costa de la incomodidad, aun a riesgo de derramamiento de sangre. Se trata de verdades que producirán gran embarazo e incluso agresividad por parte del público. Y de nuevo, en los ejemplos que aparecen en la obra (Julieta es sustituida por un muchacho), estas verdades se relacionan con el deseo homoerótico, tabú que el público burgués no está dispuesto a tolerar. Por extensión, al proponer una revolución en la representación, *El público* plantea que, para el poeta, el correlato de esa revolución es la expresión de su verdad.

El cuadro quinto es el más representativo en este sentido. La revolución por parte de los estudiantes, que representan la juventud y el progreso, ha triunfado. El diálogo entre algunos de ellos introduce el tema de la libertad sexual en el programa para la nueva sociedad:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ESTUDIANTE 4° *(Con asombro.)* ¿Pero no te has dado cuenta de que la Julieta que estaba en el sepulcro era un joven disfrazado, un truco del Director de escena, y que la verdadera Julieta estaba amordazada debajo de los asientos?

ESTUDIANTE 5° *(Rompiendo a reír.)* ¡Pues me gusta! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada. En cambio, no hubiese recogido el zapato de aquella muchacha llena de polvo que gemía como una gata debajo de las sillas.

ESTUDIANTE 3° Y, sin embargo, por eso la han asesinado.

ESTUDIANTE 5° Porque están locos. Pero a mí, que subo dos veces todos los días la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros, con los que tengo que luchar y vencer cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1° ¡Magnífico! ¿Y si quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5° Te enamoras.

ESTUDIANTE 1° ¿Y si quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5° *(Arrojándole el zapato.)* Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

ESTUDIANTE 1° Y lo destruimos todo.

ESTUDIANTE 5° Los tejados y las familias.

ESTUDIANTE 1° Y donde se hable de amor entraremos con botas de foot-ball echando fango por los espejos.

ESTUDIANTE 5° Y quemaremos el libro donde los sacerdotes leen la misa.[179]

Se trata, simplemente, de la más intensa declaración homófila de la literatura española hasta aquel momento. El Estudiante 5° es el modelo de hombre libre lorquiano propuesto en la «Oda a Walt Whitman»: representa una pansexualidad marcadamente viril que no oculta el lado homosexual. Primero defiende que el denostado Director haya preferido su verdad en la representación teatral, luego pasa a introducir este acto de desafío a su experiencia. De hecho, es un romance homosexual y no heterosexual lo que culmina esa revolución. Un romance que se presenta en términos de altiva arrogancia y de destrucción de las convenciones y de la hipocresía, con mención especial a la familia[180].

Pero a este vuelo de la imaginación sigue el regreso a lo real. La obra se estructura como un sueño (o como una serie de sueños y fantasías interrelacionados), pero es un sueño en el que se desgrana un ideal. La estructura circular enfatiza el hecho de que la revolución sigue pendiente. En los últimos instantes se vuelve a una situación similar a la que abría la obra, como si se tratase de un regreso a la realidad. Aparece un siniestro Prestidigitador que suplanta al Director mientras este desfallece, casi vencido por la realidad. Pero

179 Federico García Lorca, *El público*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 175-176.

180 Resulta especialmente interesante esta mención en Lorca, a quien siempre se nos presenta como devoto de su familia y cuya familia inmediata se erigió como representante de sus intenciones. Sabemos por otra parte que, si bien Lorca podía amar a su familia, la relación era mucho más compleja. Que no fuera sincero con ellos, era comprensible. Pero, en la línea del «familias os odio» de Gide (retomado por Cernuda en su poema *La familia*), también cuestiona, en declaraciones como ésta, el rol central que la visión conservadora adjudica a la unidad familiar. Para Lorca, hay indiscutibles lazos de afecto, pero la familia también genera opresión.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el eco de la revolución permanece en unas voces que, desde fuera del escenario, anuncian de nuevo la llegada del público.

Como vemos, la preocupación de Lorca por la expresión del deseo homoerótico y las consecuencias (catastróficas y liberadoras a la vez) que ello traería resulta central en la estructura retórica de *El público*. Se trata de un proyecto ambicioso: aunque a finales de los años veinte y principios de los treinta existían diversas representaciones literarias de la homosexualidad, es cierto que ningún autor canónico español había elaborado una reflexión sobre las consecuencias culturales de la homosexualidad. Pero además, en *El público* encontramos aspectos que resultan de gran interés en el contexto de tratamientos del tema en otros países europeos. Como en otros casos, «el problema homosexual» se expresa en primera persona, un aspecto clave en la constitución de identidades homosexuales a partir de los años veinte que contrasta claramente con el tratamiento del homosexual como mero objeto de estudio. El paradigma patológico, esgrimido por la institución científica, especialmente a partir de lecturas no del todo fieles del psicoanálisis freudiano, queda completamente rechazado.

Como apunta Ángel Sahuquillo respecto a los poemas y como se ilustra en *El público*, la homosexualidad aparece como una «norma oprimida» (y perseguida), y es precisamente la homofobia lo que requiere atención y rechazo. La homofobia, y no la homosexualidad, es lo que requiere explicación. Si bien es cierto que la homosexualidad se relaciona con la muerte, debemos evitar relacionar esto con el paradigma homófobo que ha relacionado en el psicoanálisis tradicional la homosexualidad con «pulsión de muerte». Si el homosexual es asesinado, ello no sucede porque haya algo en él que continuamente le impulse a la aniquilación, sino debido a la brutal intolerancia de la sociedad. En este sentido la homosexualidad se presenta como una fuerza positiva revolucionaria (asociada a propuestas artísticas de vanguardia). Por último, si bien es cierto que en la expresión de la identidad homosexual se hace uso del paradigma tradicional (y a menudo asociado con la homofobia) de la «inversión», hay que insistir que no se trata del único que aparece. Es cierto que el travestismo y el afeminamiento son elementos que a menudo se asocian al deseo homoerótico, pero en el tratamiento de los estudiantes y en algunos aspectos de la relación entre el Director y el Hombre 1° el dramaturgo señala que no existe una relación unívoca entre identidad y deseo. Así, *El público* parece ir más allá del modelo homófilo hacia una política plenamente «queer» que no se detiene en las identidades establecidas. Sin embargo, esto no significa que las identidades no deban ser tenidas en cuenta. Lorca propone un ideal revolucionario, pero éste se presenta como difícilmente alcanzable sin enfrentarse a la opresión cotidiana. Aquí, *El público* puede leerse como una de las expresiones más claras del modelo homófilo en el teatro europeo.

Si bien el camino hacia la plena identificación con este modelo aparece sembrado de dificultades, la obra articula claramente el imperativo ético de intentarlo. Lorca pensó que su obra era irrepresentable en los años treinta, por motivos que se reconocen en el propio texto, pero que podría serlo «en diez o veinte años». A principios del siglo XXI, *El público* es, sin duda, representable, pero su potencial radical sigue sin ser asimilado por completo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3.4 DESDE LA HOMOSEXUALIDAD: POSICIONAMIENTO TEXTUAL EN LUIS CERNUDA

Cernuda y la tradición homosexual

Como se ha visto en el segundo apartado de esta sección, la crítica asigna a la disidencia sexual un lugar determinado, a menudo insignificante, siempre predeterminado, en la totalidad de manifestaciones de la vida y obra del artista. Sin embargo, la relación entre experiencia y categoría de género no puede describirse de manera estática, sino que existe de manera dinámica (tanto experiencia como homosexualidad son términos fluidos y por lo tanto la relación entre ambos debe serlo también). Lejos de ser objetivo y transparente, este modo de articular vida-obra, por una parte, (experiencias individuales, únicas, específicas) y homosexualidad (un concepto creado en el orden del discurso, y por lo tanto de carácter social, dependiente de un entramado del que forman parte ideologías, símbolos y narrativas científicas), por otra, es resultado de una posición heterosexista que, y esa es su fuerza, no se explicita jamás.

Luis Cernuda reconoció explícitamente la relación entre experiencia vital y obra. Su gesto más significativo a este respecto fue incluir un texto titulado «Historial de un libro» en la edición de 1958 de *La realidad y el deseo*, en el que narra «su acontecer personal» desgranando numerosas claves para la lectura de algunos de sus poemas. Se trata de un texto sorprendente por su claridad y su relevancia. El autor considera que las claves para una comprensión cabal de su obra están en aspectos como sus viajes, sus lecturas y, por supuesto, su trayectoria emocional. Por supuesto, no da todos los detalles y no evita el comentario ligeramente disciplente («No siempre será aparente la conexión entre [verso y experiencias], y al lector le corresponde establecerla, si cree que vale la pena y quiere tomarse la molestia.»).

Su obra, consecuencia de esta trayectoria vital, constituye el enunciado más inequívoco sobre el homosexual expresado desde una posición homosexual, y en sus poemas se observa, por primera vez de manera nítida en España, la huella de la experiencia homosexual en un individuo. Por supuesto, como biografía poética que es, el énfasis está en lo íntimo y en lo emocional. Pero, aunque no siempre detalla aspectos externos, el lector es bien consciente de la relación entre identidad y convenciones sociales.

No sería exacto considerarla una trayectoria arquetípica. Cernuda era demasiado individualista y misántropo como para resultar «típico». Sin embargo, la abundante documentación sobre el poeta unida a estos versos nos da una buena imagen del contexto en el que podía expresarse la homosexualidad. Del homoerotismo anhelante de *Un río, un amor*, en el que se percibe un dejo de frustración, se pasa a la fuerza homófila de algunos poemas de *Los placeres ocultos* y, en el siguiente libro, *Donde habite el olvido*, a la desilusión que tiene como correlato el fracaso de su experiencia con Serafín. En un libro posterior, *Poemas para un cuerpo*, canta la belleza de Salvador, su amor mejicano. La experiencia amorosa es una de las constantes en la trayectoria poética de Cernuda, y siempre aparece como homosexual.

Como hemos visto, para Cernuda, la homosexualidad era parte central de su identidad y por lo tanto sentía la homofobia, siempre implícita, como algo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

personal. Estudiaremos aquí la relación, en la historia de la tradición homosexual, entre la voz poética de la obra cernudiana (especialmente en los poemarios de los años treinta) y sus contenidos. La propia idea de escribir se relaciona, según explica el poeta en el «Historial de un libro», con la idea de disidencia sexual. Empieza a escribir cuando le llega «el despertar sexual» y es consciente de que al hacerlo se acerca a una posición peligrosa, susceptible al insulto. Ser poeta se equipara en su obra a adoptar esa posición en la vida:

> La idea de escribir, y sobre todo la de escribir verso, en parte por las burlas acostumbradas y que no pocas veces había oído acerca del poeta, suscitaba en mí rubor incontrolable, aunque me escondiera para hacerlo y nadie en torno mío tuvo conciencia de tales intentos.[181]

Uno de los aspectos que identifican la homosexualidad en la obra de Cernuda es su tratamiento de la belleza del adolescente. A lo largo de la historia literaria es fácil encontrar ejemplos de un homoerotismo idealizado que parece no ser de este mundo, desde los poemas pastoriles de Teócrito hasta *Alma glauca* pasando por la *Elegía* de Juan de Tovar. Se trata de una tradición bien definida, basada en la contemplación de la belleza del efebo. A la hora de buscar referentes literarios, los poemas de la tradición homoerótica presentan este tipo de relación de manera aplastante, lo cual ha contribuido a una identificación popular entre «pederastas» y «homosexuales».

A pesar de que tal relación aparece como innegable, es necesario matizar. La efebofilia en la tradición homoerótica obedece a menudo a un criterio de autoridad, como hemos visto en el capítulo anterior. Es fácil para el poeta expresar sus sentimientos por los muchachos, porque hay una larga tradición en que se han representado esos sentimientos y esas actitudes. Otro aspecto interesante de la tradición efebofílica es su paralelismo, en cuestiones de imaginería, voz poética, posicionamiento y estatus del ser amado, con la tradición petrarquista, que gira en torno a la contemplación de una mujer idealizada. Como estas dulces mujeres a las que las convenciones mantenían distantes, el poeta homosexual puede exhibir su anhelo por el siempre inalcanzable muchacho, a veces de procedencia exótica.

Cernuda, por inclinación personal y por inserción en esta tradición, hace uso de la práctica poética sobre el efebo. De hecho, la herencia del efebismo lleva, en general, a un énfasis de la belleza física en la poesía de la expresión homosexual, algo que se ha señalado como cursi, aunque no hay que olvidar la centralidad que durante siglos tuvo en la tradición poética una similar exaltación de la belleza pasiva de la mujer. Así, en poemas como «Los marineros son las alas del amor», encontramos este erotismo contemplativo, blando, casi tópico:

> Los marineros son las alas del amor,
> Son los espejos del amor,
> El mar les acompaña,

181 Cernuda, 1991, p. 382.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
Rubio es también, igual que son sus ojos.
(...)
Si un marinero es mar,
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
Barca sin norte,
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.[182]

Por supuesto, la exaltación continuada del cuerpo adolescente es, en sí, todo un acto de valentía. En este sentido Cernuda llega más allá que cualquiera de sus contemporáneos al identificar su propio deseo con el de la voz poética. Cierto es que el poema se basa en imágenes tópicas: los marineros son uno de los lugares comunes del deseo homosexual, y la metáfora del mar como deseo y el amante como barca es convencional. Pero esta imaginería no es más que el punto de partida para entender la expresión de la homosexualidad en la obra cernudiana. Encontraremos en el poeta también una reacción frente a esta herencia, matizaciones que dan un nuevo valor al uso que hace de la misma. El deseo se representa en términos de efebismo, pero tiene consecuencias que van más allá de la mera contemplación.

Lo característico del homoerotismo en Cernuda es cómo se relaciona con las convenciones sociales que determinan la marginación de la homosexualidad. Ya en libros tempranos como *Un río, un amor* aparece un homoerotismo que nunca abandona del todo el mundo real: deseo y rechazo social aparecen como las dos caras de la misma moneda. Otros poetas sobre efebos se han mostrado curiosamente insensibles a la desaprobación social que tal amor podría provocar. Pensemos en autores como A.E. Housman, en cuyo *A Shropshire Lad* se canta a un muchacho sin que la sombra de la homofobia asome en el canto.

Un poema como «Todo es por amor» sintetiza a la perfección esta relación entre la violencia de las leyes ("Derriban los instintos como flores") y la violencia del propio deseo. El amor existe principalmente dentro del poeta y es reflejo de un ideal (encendido por un cuerpo real) pero, y esto es importante, se desarrolla en un mundo con reglas y convenciones que son contrarias a su expresión. Éstas afectan al amor homosexual como no afectarían al amor heterosexual y en su poesía Cernuda articula perfectamente el modo en que la ideología heterosexista da forma a la expresión homosexual a partir de prohibiciones y descalificaciones.

En este sentido, el libro clave de Cernuda es *Los placeres prohibidos*. Desde el título, nos encontramos con una doble vertiente que refleja la dirección general de la poesía de Cernuda; deseo y realidad se corresponden aquí con «placer» individual y «prohibición» social. Los poemas del libro reflejan la tensión entre ambos términos. Efebismo, sí, pero no la versión complaciente de la tradición: aquí se ventila mucho más. Una de las más claras formulaciones se

182 Cernuda, 1991, p. 79.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

encuentra en «Diré cómo nacisteis», auténtica declaración de intenciones que abre el volumen. A lo largo del poema se exaltan los placeres prohibidos de manera contundente:

> Placeres prohibidos, planetas terrenales
> Miembros de mármol con sabor de estío,
> Jugo de esponjas abandonadas por el mar,
> Flores de hierro, resonantes como pecho de hombre,
> Soledades altivas (...).[183]

Pero el cuerpo principal del texto desarrolla las fuerzas que se oponen a la luz («Leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos.») y a las que hay que oponerse con arrogancia. A lo largo de su trayectoria, el poeta llevará a cabo este programa.

Amor y expresión

Se ha hablado de la infelicidad que se desprende incluso de los poemas cernudianos que con mayor efusividad celebran el amor. Es una infelicidad que ocasionalmente se ha tratado de relacionar con la «soledad» intrínseca al amor homosexual. Pero no es esto lo que se desprende de los poemas. En particular, *Los placeres prohibidos* enfatiza las dificultades de expresión del deseo homoerótico. Buen número de poemas se refieren al acto comunicativo en el título («Diré cómo nacisteis», «No decía palabras», «Si el hombre pudiera decir», «Quisiera saber por qué esta muerte», «Déjame esta voz»). En otros casos, la situación de comunicación del deseo aparece sólo en el propio texto («Pasión por pasión», «Sentado sobre un golfo de sombra»). El siguiente fragmento de «Pasión por pasión», por ejemplo, expresa el miedo a esta incomunicabilidad. La voz poética observa embelesada, pero es incapaz de cruzar el vacío que la separa del adolescente:

> A su paso unas estrellas se apagaban, otras se encendían. Quise detenerle; mi brazo quedó inmóvil. Lloré, lloré tanto que hubiera podido llenar sus órbitas vacías. Entonces amaneció.[184]

Si bien las dificultades de comunicación son en parte inherentes a la naturaleza del deseo (que se describe precisamente como "una pregunta/ cuya respuesta no existe" en «No decía palabras»), hay un segundo aspecto de la incomunicación que se debe a la intervención del discurso intolerante. El muro es una de las imágenes que expresan el sentimiento de alienación específico en la homosexualidad, como sucede en este extracto de «Si el hombre pudiera decir» (*Los placeres prohibidos*)[185]:

> Si el hombre pudiera decir lo que ama,
> Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo

183 Ibíd., p. 71.
184 Cernuda, 1991, p. 81.
185 Véase otro uso de la misma imagen en *Telarañas cuelgan de la razón*, en el mismo volumen: «Tú estás allá, cruel como el día;/ El día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro,/ Un muro ¿no comprendes?,/ Un muro frente al cual estoy solo».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.[186]

Aquí hay una identificación bien precisa entre verdad y amor, pero no se trata de un amor «general» sino de un amor con una orientación concreta. Este fragmento carecería de sentido si el amor del poeta fuera heterosexual: ¿Qué sentido tendría el muro? ¿Por qué tendría que dudar en expresar la verdad «ignorada»? Según esta lectura, el sentido de la frase de Lord Douglas ligada a una larga tradición que relaciona homosexualidad y dificultades de expresión, «El amor que no se atreve a decir su nombre» se concretiza. Ese no atreverse no se debe a timidez o angustia, sino a presiones externas, intolerancia, insultos.

El poeta es contundente al expresar la opinión que le merece este rechazo. En el mencionado «Diré cómo nacisteis» se expresa en estos términos:

Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
Es vil como un rey, como sombra de rey
Arrastrándose a los pies de la tierra
Para conseguir un trozo de vida.[187]

Nótese como frente al «amor oscuro» lorquiano, la oscuridad en Cernuda está en quienes desprecian el amor homosexual.

Gide y el posicionamiento homosexual

Cernuda trató de reunir sus reflexiones sobre la homosexualidad en un volumen, pero una serie de notas es todo lo que nos ha quedado. Las recogió Carlos Pelegrín Otero en un ejemplar titulado *Letras*[188]. Al hablar de la homosexualidad, muestra su impaciencia con las categorías y con cualquier impulso patologizador. No sorprende que trate de despojar sus emociones de toda marca, ya que, en general, se trata de rasgos creados por la tradición homofóbica. En realidad, lo único que hace diferente al homosexual es, dice, la hipocresía, en particular la de quienes lo ocultan. Quizá las declaraciones más clarividentes sobre la actitud de Cernuda en las relaciones entre deseo disidente y sociedad intolerante se encuentran en el comentario al *Corydon* de Gide que se encuentra en *Poesía y literatura* (1960):

186 Cernuda, 1991, p. 76.
187 Cernuda, 1991, p. 72.
188 Cit. en Enriquez (comp.), p. 212.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Porque esa peculiar anomalía del sentimiento amoroso que sin duda lamentan en Gide no pocos amigos y admiradores, es lo que presta a su emoción, de rechazo ante la hostilidad vulgar, temblor poético; es también lo que principalmente lleva su espíritu fuera de las normas convencionales de la vida.[189]

En este texto sobre Gide, Cernuda podría estar refiriéndose a su misma posición. El deseo puede ser ideal, puede ser vivido sólo en el alma del poeta, pero es innegable que existe en el mundo. La rebeldía sexual se describe como el origen del inconformismo artístico. La rebeldía de Gide, según Cernuda, sólo puede entenderse a partir del *Corydon*: al contrario de lo que quiere la crítica, el conocimiento de que el escritor francés es homosexual enriquece su obra, la hace más valiente. Más que un tratado, considera este libro un manifiesto. Tanto en este texto como en su poesía, Cernuda evita cuidadosamente (a diferencia de Gide) la identificación con una etiqueta como «homosexual» (o «pederasta»), que considera un callejón sin salida y afirma que es difícil vencer la homofobia situándose en esa posición ideológicamente marcada:

> De todos modos, la tesis de éste [Corydon] resulta perdida de antemano porque afecta a una de las raras cuestiones acerca de las cuales todo el mundo está de acuerdo, o al menos ha decidido estarlo en apariencia. No existe hombre, por inteligente y excepcional que sea, que no guste alguna vez de hallarse envuelto, al aprobar o desaprobar, con la masa del vulgo. Tal abdicación del juicio individual en favor del prejuicio colectivo tiene sus ventajas y hasta sus voluptuosidades. Ya sería bastante si Corydón convenciera a algunos de cuán presuntuoso resulta trazar normas a la naturaleza; una vez supuesta en ella una regla, ella parece divertirse en presentarnos al lado la excepción.[190]

Tras hacer públicas sus dudas al respecto («¿Es justo depositar tal confianza en el público dejando que un lector cualquiera penetre en lo más delicado e íntimo que hay en la existencia del escritor?»), finalmente parece aprobar el gesto de Gide (su salida del armario). En cualquier caso, no es el Gide de *Corydon* el que más afectará al poeta. Una de sus influencias formativas claves es el Lafcadio de *Los sótanos del Vaticano*, y además cita la rebeldía de *Los alimentos terrenales*.

Cernuda nunca imitaría a Gide: su opinión sobre la utilidad de tal paso da muestras del escepticismo y misantropía que caracterizan su personalidad. En uno de los *Poemas para un cuerpo* («Después de hablar») reflexionaría sobre este tema en términos similares:

> Sufre, pero nada digas.
> Es el amor de una esencia
> Que se corrompe al hablarlo:
> En el silencio se engendra,

189 Luis Cernuda, *Prosa completa*, Barcelona, Barral editores, 1975, p. 834.
190 Ibid., p. 831.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por el silencio se nutre
Y con silencio se abre
Como una flor. No lo digas;
Súfrelo en ti, pero cállate.

Si va a morir, con él muere;
Si va a vivir, con él vive.
Entre muerte y vida, calla,
Porque testigos no admite.[191]

Sin embargo, esto no significa, como suele significar el mismo motivo expresado por otros, una apología del armario. A pesar de estas dudas sobre la capacidad de las palabras de dar nombre al deseo, en el «Historial de un libro» habla de Gide como una de las influencias fundamentales en su educación emocional. Si no decidió dar el paso en la esfera pública, estas declaraciones demuestran que al menos dejó atrás las dudas sobre su orientación y la validez de la misma. Decidido a prescindir de la admiración superficial de sus contemporáneos (algo a lo que Lorca no llegó), Cernuda adopta una posición de distanciamiento frente a lo que le rodea.

De modo similar, para Cernuda, el deseo es una verdad y, como hemos visto en sus reflexiones sobre *Corydon*, la expresión del mismo y la identificación como homosexual constituye un acto de honestidad. Por supuesto, esto conlleva aparecer bajo una etiqueta (que el poeta nunca aceptó explícitamente como tal) que le granjeará el insulto o el desprecio, que lo situará en la marginalidad. Pero Cernuda está dispuesto a aceptarla. El poema «Aplauso humano» de *Como quien espera el alba* precisamente manifiesta el orgullo al haberse decidido a expresar su verdad en su poesía:

Pero a veces aún dudas si la verdad del alma
No debiera guardarla el alma a solas,
Contemplarla en silencio, y así nutrir la vida
Con un tesoro intacto que no profana el mundo.

Mas tus labios hablaron, y su verdad fue al aire.
Sigue con la frente tranquila entre los hombres,
Y si un sarcasmo escuchas, súbito como piedra,
Formas amargas del elogio ahí descifre tu orgullo.[192]

Ni Cernuda ni Lorca confían en la reacción de sus semejantes al ser reconocidos como homosexuales. Saben que salir del armario es un acto importante que va a traer consecuencias en su entorno, que en ambos casos tendrá consecuencias radicales en su obra literaria. Encuentran una nueva posición desde la que ver el mundo, desde la que pueden actuar y expresar su inconformismo con normas y convenciones. Uno de los modos en que los

191 Cernuda, 1991, p. 317.
192 Ibid., p. 226.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poetas se integran en la identidad homosexual es el reconocimiento de la tradición.

Identidad y voz

En Cernuda, identidad y deseo son partes complementarias de un todo. Menos preocupado por su integración en el mundo, Cernuda acepta su marginalidad y las consecuencias de ésta: no hay una «Oda a Walt Whitman» en Cernuda porque la identificación con la identidad homosexual es completa. Esto sucede a partir de la creación de un posicionamiento homosexual que se establece como tal ya en la poesía temprana. Al contrario que Lorca, Cernuda adoptó una actitud desafiante y con ello se granjeó la antipatía de gran parte de sus conocidos. En varios textos, esta marginalidad se representa en términos de posicionamiento en un espacio simbólico. Es una marginalidad que hay que aceptar si se quiere expresar la verdad (objetivo urgente de la poesía cernudiana, íntimamente unida a su vida hasta el punto de que se ha hablado de un impulso «biográfico» en la misma), pero que al mismo tiempo va a traer una gran soledad.

Una de las piezas de *Ocnos*, «El amante», ilustra este complejo posicionamiento: el poeta se encuentra paseando por la playa un anochecer mientras sus amigos se bañan desnudos y le hacen señas para que se una a ellos; entre ellas, distingue una «fresca y pura»; pero él prefiere disfrutar del momento, hasta que por fin se interna entre las olas y nada hasta que la playa queda lejos, sólo para ver a los amigos llamándole desde la orilla:

> Al fin me lancé al agua, que apenas agitada por el oleaje, con movimiento tranquilo me fue llevando mar adentro. Vi a lo lejos la línea grisácea de la playa, y en ella la mancha blanca de mis ropas caídas. Cuando ellos volvieron, llamando mi nombre entre la noche, buscándome junto a la envoltura, inerte como cuerpo vacío, yo les contemplaba invisible desde la oscuridad, tal desde otro mundo y otra vida pudiéramos contemplar, ya sin nosotros, el lugar y los cuerpos que amábamos.[193]

La experiencia del deseo es también experiencia de alienación. Por una parte hay una relación de deseo entre el poeta y los muchachos desnudos, pero también una distancia que es inevitable: el amante siempre se sitúa lejos del mundo social, perdido en sus pensamientos, observando desde fuera. Tanto si se aventura en las aguas del erotismo como si permanece en la seguridad de la playa, siempre queda al otro lado del objeto del deseo.

En otro texto referido a las consecuencias de la identidad homosexual, Cernuda textualiza la homofobia más banal, pero evita cuidadosamente la retórica de «espectáculo del armario» de que Lorca hace gala en la «Canción del mariquita». De nuevo se trata de una de las viñetas de *Ocnos*, esta vez la titulada «El escándalo». La diferencia de perspectiva entre ambos textos resulta indicativa de las dos actitudes. Aquí, presenta una procesión de homosexuales afeminados y emperifollados por las calles de un pueblo. Pero lejos de utilizar

193 Luis Cernuda, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 110.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el episodio para situarse frente a éstos y ridiculizar sus andares y vestidos para deleite de la mirada homófoba, aquí sus homosexuales adquieren una rara dignidad. Esto se consigue gracias a la inserción de miradas de oprobio por parte de otros ciudadanos proyectadas sobre el cortejo, enfrentadas a una mirada de poder por parte de los atildados homosexuales:

> Un coro de gritos en falsete, el ladrar de algún perro, anunciaba su paso, aun antes de que hubieran doblado la esquina. Al fin surgían, risueños y casi envanecidos del cortejo que les seguía insultándoles con motes indecorosos. Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas si se movían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa. Mas como si no quisieran decepcionar a las gentes en lo que éstas esperaban de ellos, se contoneaban más exageradamente, ciñendo aún más la chaqueta a su talle cimbreante, con lo cual redoblaban las risotadas y la chacota del coro.
>
> Alguna vez levantaban la mirada a un balcón donde los curiosos se asomaban al ruido, y había en sus descarados ojos juveniles una burla mayor, un desprecio más real que en quienes con morbosa curiosidad les iban persiguiendo.[194]

La reacción frente a la injuria es aquí significativa. Es cierto que son un espectáculo: pero sólo porque *quieren* serlo. La puesta en escena del homosexual, en la tradición camp, se traduce en rebeldía. Dado el cariz que la sociedad convencional adquiere en la obra del poeta, son quienes insultan, quienes humillan los que aparecen en una situación indigna. Aquí, como en toda su obra, sin patetismo ni melodramatismo, Cernuda se sitúa con el marginado sexual y se identifica con su posición. Esta rebeldía es consustancial a la identidad sexual, que ya no se define como resultado de patología, sino como una posición deseada desde la que altivo observa el mundo. Como los homosexuales de «El escándalo», una mirada de Cernuda constituye «un desprecio más real» que el de sus injuriadores. Esta mirada como poder a partir de la asunción de la propia identidad, esta capacidad de respuesta recoge la esencia de la actitud cernudiana y de la lección de Gide.

La poesía de Cernuda aparece, aun a los ojos contemporáneos, como la manifestación más consistente en nuestra literatura del modelo homófilo. Una de las características del mismo que se aprecian mejor es la propia delimitación del posicionamiento homosexual. No se trata simplemente de expresar un homoerotismo dándole cierto barniz helenizante. Aquí se relaciona el deseo disidente con una rebeldía social, que tiene un nombre concreto y que constituye una posición perfectamente reconocible. La homosexualidad se declara sin tapujos y se presenta en oposición frente a aquello que la prohíbe. Más allá de Gide o Lorca, Cernuda considera las distinciones entre buenos y malos homosexuales ociosas. Su opinión sobre la «Oda a Walt Whitman» es aquí significativa. Cernuda calificó el poema lorquiano de «confuso», y se refiere, por supuesto, a su tratamiento de la homosexualidad:

194 Ibid., p. 52.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Acaso en la «Oda a Walt Whitman» esté el corazón mismo del libro, y al menos en ella da voz el poeta a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra. Por eso puede lamentarse que dicho poema sea tan confuso, a pesar de su fuerza expresiva: pero el autor no quiso advertir que, asumiendo ahí una actitud contradictoria consigo mismo y con sus propias emociones, el poema resultaría contraproducente. Para quien conociese bien a Lorca, el efecto de la «Oda a Walt Whitman» es el de ciertas esculturas inacabadas porque el bloque de mármol encerraba una grieta.[195]

La cita, sin embargo, nos da pistas importantes sobre por qué el poema puede considerarse un fracaso al poner en práctica un programa homófilo sin atreverse a llevarlo a sus últimas consecuencias. Cernuda parece destacar aquí el fracaso de la intención de Lorca frente a los valores poéticos del texto. Frente a esto, la desnudez de su poesía nunca permite la ambigüedad en este respecto. Este énfasis en la contundencia en lo que se refiere a la homosexualidad es uno de los signos del modelo homófilo.

Sobre todo, frente a sus compañeros de generación, Cernuda presenta la posición social del homosexual en términos de responsabilidad. Uno se debe a sí mismo y por ello uno ha de ser sincero acerca de las propias verdades. Cualquier otra actitud es mala fe. No es el individuo quien ha de retroceder ante las demandas de la sociedad, sino ésta la que debe cambiar. Se trata, por supuesto, de algo imposible como proyecto individual, y la frustración de Cernuda es correlato de esta imposibilidad. Fue una lucha en la que se vio solo.

Hemos visto cómo tanto la obra de Lorca como la de Cernuda construyen una posición desde la que se enuncia el erotismo y la homosexualidad que se aleja del espacio designado por el heterosexismo al homosexual. Esta posición es de afirmación de la marginalidad, que en Lorca quiere generalizarse y cambiar el sistema social y en Cernuda fortalecerse para equipararse a la verdad del individuo. Así, es desde las condiciones en que se construye esta posición (que necesitaría un análisis más detallado de lo que estas páginas permiten) como hemos de entender su obra, especialmente en lo que se refiere al erotismo y a la identidad dentro de las estructuras de género. Los materiales de la creación se toman de una experiencia que asume esta marginalidad y reciclan o desafían los elementos asignados por la ideología homofóbica a la identidad homosexual (afeminamiento, enfermedad, pecado). Lo que para el heterosexismo es motivo de estigmatización, aquí tiende a ser causa de celebración. En definitiva, la posición que adoptan es muy similar a la labor de la crítica gay y se opone al aspecto normalizador de la crítica heterosexista. Frente a la llamada de invisibilidad de la homosexualidad, de «universalidad» del deseo, de heterosexualización de su trabajo erótico y de representación de su posición como una otredad que todo lo más ha de ser perdonada, la obra de Cernuda y Lorca hace la disidencia sexual visible, aún a riesgo de que se produzca la revolución, o quizá precisamente para que así sea, da especificidad al impulso erótico y lo representa a partir de materiales que tienen que ver concretamente con la experiencia homosexual y, sobre todo, se enuncia desde una posición que enfáticamente dice «yo».

195 Cernuda, 1975, p. 449.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. TRAIDORES A DIOS, A LA PATRIA Y A LA HOMBRÍA: REPRESIÓN, SUBLIMACIÓN Y EXPRESIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE EL FRANQUISMO (1936-1975)

INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil produce una fractura histórica en la expresión de la experiencia homosexual en España, como produjo fracturas y discontinuidades en toda la vida nacional. Concretamente, a lo largo del franquismo, la representación de la homosexualidad se distancia radicalmente de la propia experiencia homosexual. Mientras que las representaciones paranoicas seguían existiendo, las posibilidades de un contradiscurso de legitimación o simplemente de resistencia son mínimas: a un moralismo extremo (y profundamente hipócrita) en la sociedad había que añadir la censura de libros, cine y teatro, así como un ambiente oficial de sexofobia. ¿Cómo iba el homosexual en aquellos momentos a crearse una imagen positiva de sí? ¿Dónde encontrará los materiales culturales para establecer una comunidad articulada por algo más que el miedo? Y sin embargo, la creó y los encontró. Aunque esto llevase décadas difíciles, sinsabores e injusticias.

Desde el principio, la voluntad represiva del régimen franquista invertirá el avance de la visibilidad que se apreciaba en el periodo de entreguerras. Esto no significa que la represión y el silencio sean las únicas categorías significativas desde las que se puede estudiar la homosexualidad a lo largo de la dictadura.

Hubo una represión violenta sin paliativos, simbólica así como legal, y ésta deformó toda la representación y expresión homosexual durante aquellos años. En cierto modo la herencia de esta represión pervive en una desconfianza profunda, mayor que en otros países, hacia la homosexualidad como categoría de identificación y en la ausencia de conciencia de nuestra propia tradición cultural. Los textos más lúcidos sobre la homosexualidad eran prohibidos cuando se intentaba su publicación, aunque tales conatos no se producían a menudo: la censura estaba bien interiorizada, de manera consciente, y en la mayoría de los casos esta interiorización era suficiente para que el texto no llegara a nacer. Y por supuesto, lúcido o no, era imposible encontrar ejemplos de un discurso que siguiera las pautas del paradigma homófilo gideano.

Para empezar, la obra de Gide, fanal y autoridad suprema del discurso homófilo, estuvo durante mucho tiempo prohibida en España. Los intelectuales

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de los años veinte se quejaban de los intentos por parte de los homosexuales de hacer proselitismo, lo cual sugiere que, en ciertos medios, existían estos amagos homófilos. En cambio, durante el franquismo, cualquier empeño por hacer una valoración positiva del amor entre hombres habría resultado absurdo en discursos públicos. Permanecer invisibles era, en sí, un objetivo tan necesario como suficiente, y no siempre fácil de conseguir.

El primer franquismo vigiló con celo la expresión de cualquier manifestación de lo sexual que no tuviera que ver con la procreación. Cuando se permitía alguna, la óptica tenía que ser negativa, lo cual se evidencia en los retratos de «mujeres caídas» hasta bien entrados los sesenta. Es una retórica que se impone desde la Iglesia y se hace explícita en los reglamentos de la censura.

La homosexualidad fue, así, objeto de una doble prohibición. Primero por sugerir siempre actividad sexual, ya de por sí reprobable. Pero, además, por su carácter simbólico de comportamiento antinatural y execrado por los padres de la Iglesia, que la convertía en el negativo de los pilares del franquismo. En otras palabras, ser homosexual era aun «peor» que ser simplemente sexual. Para el catolicismo, la homosexualidad era transgresión suma, pecado contra natura, cuyo nombre no debía ni pronunciarse pero que continuamente se sugería y se implicaba en salmodias sobre castigos y fuego eterno, contra el que se prevenía a los padres y educadores, del que había que protegerse. Para los reaccionarios instalados en los aledaños de los centros de poder, se relacionaba con los aires de modernidad y con el izquierdismo. Y por supuesto, el franquismo fue un régimen inspirado por ideologías militares tradicionalmente machistas. En este contexto, la homosexualidad era una traición absoluta a los principios del ejército. La posibilidad de homoerotismo en las Fuerzas Armadas hacía que, institucionalmente, éstas desarrollasen una homofobia explícita en rituales y normas. Así, la traición homosexual se desarrollaba en tres frentes bien distintos que cubrían el espectro de los enemigos del franquismo: rojos, ateos y «decadentes».

Por otra parte, durante muchos años, no fue necesario un esfuerzo institucional demasiado grande para invisibilizar a los homosexuales. Efectivamente, la idea de disidencia sexual está bien presente en el imaginario franquista. En términos de discurso público, quizá la palabra «maricón» nunca se articuló con mayor frecuencia: se convierte en insulto por excelencia, en aquello que más puede molestar a un hombre, un cuestionamiento de su virilidad. Su uso constante no es más que una de las formas de la presencia constante de la homosexualidad en los discursos públicos y, como elemento negativo, en las mentes de los ciudadanos. A pesar de que su significado se torna convencional, cada vez que se utiliza la injuria se entra en un ritual cuyo objetivo es recordarnos cuál es la peor transgresión para un hombre.

La paradoja aquí es que pocos españoles del franquismo habrían confesado conocer a algún homosexual. En muchos casos, esto era cierto: la homosexualidad perseguida por la ley y la sociedad se ocultaba de tal manera que quien no quería no tenía por qué entrar en contacto con ella. Pero, dado que dicho contacto era siempre corruptor, incluso quienes conocían a homosexuales se sentían coaccionados a negarlo o lo ocultaban con cierta vergüenza. Un resultado importante de esto es que el estereotipo y sus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

manifestaciones en prensa, ensayos, literatura o charlas de café constituían el único conocimiento que la gran mayoría de los españoles tenía de la disidencia sexual. El estereotipo garantizaba que todos «supieran» cómo eran los homosexuales aun sin ser conscientes de conocer a ninguno en la vida cotidiana. Por supuesto, no hablamos aquí de estereotipos específicamente homófilos. Y durante buena parte del periodo en la mayor parte de los entornos la homofobia compasiva ni siquiera se consideraba una posibilidad.

Daremos en este capítulo un repaso a ciertos modelos de representación de la homosexualidad de gran impacto a lo largo del franquismo. Se trata, en mayor grado que en otras partes de esta historia, de la punta del iceberg. Hay, por las razones apuntadas, mucho más en las articulaciones de la homosexualidad durante el franquismo de lo que expondremos en las páginas que siguen. La mayoría no han dejado rastros documentales permanentes. Pero sobre todo, dichas articulaciones se realizan de maneras mucho más oblicuas.

En todo caso, no podemos simplemente asumir que el resultado de la represión fue, simplemente, el silencio. Evidentemente, la imposición de cada ideología implica la oposición a su reverso: frente a la virtud nacional católica estaba el pecado (y el pecado solía simbolizarse en sexo); frente al tradicionalismo de derechas, estaba el liberalismo y sus nuevas ideas sobre el matrimonio y las relaciones; y frente al machismo misógino y casi siempre impuesto con toda la violencia que fuera necesaria estaba el hombre afeminado o el homosexual, que traicionaban los esfuerzos y se pasaban al enemigo. De la homosexualidad hablaban policías, integristas católicos, psiquiatras, juristas y otros próceres sociales. El silencio se limitaba a los propios homosexuales.

El aperturismo y la modernización que se inician en 1956 no harán más que empeorar la situación. Es más fácil ahora llamar a las cosas por su nombre, lo cual significa que los discursos homófobos ganan en crudeza y se hacen más explícitos. En parte esta exacerbación se debe a la paranoia que acompaña al avance de la modernidad, que el régimen percibe como una amenaza, a pesar de haberse visto obligado a provocarla. Para reforzar los términos positivos de estas oposiciones simbólicas, el franquismo permitirá manifestaciones de la homosexualidad en ciertas condiciones. Estudiaremos los tres estereotipos resultantes de estas ansiedades, de gran difusión tras el fin de la autarquía: el homosexual como encarnación del comunismo (en *Sodomitas*, de Mauricio Carlavilla, cuya primera edición es, precisamente, de 1956); el homosexual como pecador que arderá en su propio infierno, tanto en vida como después de ella, (en *La máscara de carne*, una novela difundidísima de Maxence van der Meersch, publicado en España a principios de los sesenta); y, por último, el homosexual como traidor a su sexo (o, más concretamente, a las ideologías machistas) que dará lugar a la imagen del mariquita en espectáculos teatrales y, hacia el final del periodo, en algún largometraje (como *No desearás al vecino del quinto,* película aperturista de 1970).

Pero el franquismo se revela como un periodo mucho más complejo. Entre los discursos explícitos represivos y la propia experiencia íntima de los homosexuales se encuentra una amplia gama de discursos que caracterizaremos en términos de sublimación. Los homosexuales no desparecieron como grupo a pesar del silencio, la represión legal y las representaciones negativas. A partir de la sustitución de una experiencia prohibida por otras menos conflictivas, se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

producía cierta experiencia de la cultura en forma de códigos y sintonías. De alguna manera se produjo una reconstrucción, precaria, lenta, pero bien articulada, de las culturas homosexuales entre 1939 y 1975 que no ha recibido atención por parte de historiadores o comentaristas[1]. Hay cierto homoerotismo en una película falangista como *¡Harka!* que conecta con tradiciones de homosexualidad reaccionaria en la Alemania prenazi; en otra película de 1961, *Diferente*, la homosexualidad casi se atreve a decir su nombre; hay poemas de admiración discípulo-maestro que acaso nacieron de una relación fuertemente emocional, quizá homoerótica, como la que pudo unir a Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño; y está la mirada irónica y la experiencia promiscua de Jaime Gil de Biedma, que conocimos muchos años después, en la misma Barcelona marginal que marcó la lenta maduración sexual de Juan Goytisolo y en la que el adolescente que se convertiría en Terenci Moix descubre en el cine un erotismo distinto al que observaba en su entorno y construye, a partir de Sal Mineo y Marilyn Monroe, su propia disidencia. Diversos testimonios hablan de locales, de puntos de reunión, de complicidades, que van mucho más allá del pequeño grupo de personalidades cuya homosexualidad fue conocida públicamente en aquellas décadas. En este capítulo buscaremos entre los recuerdos de Moix, Goytisolo y Gil de Biedma para rescatar contextos y genealogías de subjetividades homosexuales.

Por fin, a finales del franquismo, las comunidades homosexuales vuelven a ser tan visibles y bien articuladas como en la República. Es como si, con el paso del tiempo, se hubiera producido una adaptación gradual de los homosexuales a la nueva ideología tras los oscuros cuarenta. La adaptación no se realizó sin concesiones, en algunos casos sin profundas heridas[2]. Éstas provenían de la obligación de optar por duras alternativas, ninguna demasiado atractiva: el homosexual durante el franquismo tenía que elegir entre el gueto o el escándalo, el silencio público o el desprestigio social; la constante idea de la cárcel o un comportamiento limitado por el miedo. En el mejor de los casos, gozaba de una vida cómoda en un armario más o menos compartido, siempre bajo la amenaza de delación, chantaje o escándalo, aunque se trataba de una amenaza que se cernía sobre todo en las clases medias.

Represión, sublimación y expresión son, por lo tanto, tres categorías clave para entender la articulación del discurso sobre la homosexualidad durante el franquismo y estructurarán el estudio del periodo. La primera sección se ocupa de discursos que reprimen la experiencia homosexual, sustituyéndola por estereotipos. Se estudiará tanto la represión de las conciencias realizada en la cotidianeidad como la articulada en las leyes. En la segunda parte, desarrollaremos la sublimación tanto como mecanismo de identificación como de creación durante el franquismo, y conoceremos algunos mecanismos de protección y expresión emocional de los homosexuales. Por

1 A pesar de la atención que recibió desde los años setenta la «represión sexual» durante el franquismo, las referencias al tratamiento de la homosexualidad son breves, poco rigurosas y de escasa envergadura. Es algo que se aprecia incluso en trabajos recientes como Rafael Torres, *El amor en los tiempos de Franco*, Madrid, Oberon, 2002, o Juan Eslava Galán, *Coitus interruptus*, Barcelona, Planeta, 1997.

2 Constatadas en la colección de testimonios incluida en el libro de Manuel Soriano Gil *Homosexualidad y represión*, Bilbao, Zero Zyx, 1978; el estudio definitivo sobre el tema es Arturo Arnalte, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

último, estudiaremos la producción de discursos explícitos en torno a la homosexualidad que se da en la época, caracterizada, sobre todo por tres modelos homófobos de visibilidad aplastante. Hacia el final del periodo percibiremos la voluntad y la posibilidad de crear discursos alternativos, aunque en la mayoría de los casos comprobaremos que su impacto será mínimo. Uno de los resultados será que durante cuarenta años, el homosexual habrá aprendido a desconfiar de la cultura como modo de articulación del propio deseo.

1. REPRESIÓN

1.1 VIOLENCIA SIMBÓLICA: HOMOFOBIA COMO EXPERIENCIA COTIDIANA

El heterosexismo como coacción

Tras la victoria del bando nacional, y con la bendición de la Iglesia, se abre en la cultura cotidiana un nuevo periodo en el que las actitudes hacia todo lo que tenga que ver con la sexualidad quedan sometidas a grandes presiones que tienen como fin adaptarlas a las nuevas ideologías hegemónicas. Se seleccionan ciertos comportamientos y manifestaciones, pocos y bien definidos, se proscriben otros. Si en la Segunda República los discursos tradicionales convivieron con actitudes institucionales de modernización, ahora volvemos a un discurso monológico determinado por el pensamiento religioso integrista refractario a cualquier idea de modernidad. Los modelos se encuentran en una mítica «España eterna» que jamás existió, formada por guerreros de Cristo, unidos contra el enemigo: el moro, el judío, el masón o el rojo. La Iglesia será especialmente determinante en los discursos sobre el sexo e impondrá la ortodoxia sin apenas resistencia por parte de una sociedad agotada por la guerra, herida, amedrentada.

Se permitían pocas opciones para simbolizar las complejidades del deseo y se imponían con firmeza a través de la vida cotidiana, de los discursos oficiales y de las imágenes de cultura popular controladas por esos discursos. El lugar del sexo era, todo lo más, el lecho matrimonial (sin dar rienda suelta a la concupiscencia, siempre peligrosa), su objetivo principal la procreación. Las restantes posibilidades de expresión tenían que sublimarse y canalizarse en las direcciones prescritas.

Una de las propuestas más perdurables de Michel Foucault es la del rechazo de la identificación entre represión y silencio discursivo: incluso las situaciones que parecen abogar por la represión total de la sexualidad (por ejemplo el victorianismo) están produciendo un discurso al respecto[3]; en efecto, es hablar de sexualidad limitar cuidadosamente el papel de la mujer, patologizar ciertos comportamientos sexuales; al separar a niños y niñas en los colegios, no se reprime el sexo, sino que se le da una relevancia espectacular, al prohibir ciertas prácticas, la propia prohibición implica sin expresarse todo un discurso moral sobre el sexo.

3 Foucault, 1978.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En el franquismo se da una de estas situaciones de silencio locuaz. Carmen Martín Gaite[4], Rafael Torres[5] o Juan Eslava Galán[6] describen en sus ensayos un país obsesionado por el sexo y sus placeres, que oficialmente se encuentran proscritos. Esta obsesión alteraba visiblemente comportamientos, creaba mitologías y producía una determinada actuación por parte de la policía. Y dado que es imposible que tales proscripciones prosperen, llevaba a todos a mentir. La hipocresía se instala, como suele suceder en situaciones similares, en todo tratamiento de la sexualidad.

La ideología estaba clara y se difundía en la escuela, en la Iglesia, en cualquier otro discurso público o institución educadora, desde cursillos prematrimoniales hasta revistas femeninas. Todas las fantasías tenían que ceñirse a un riguroso sistema de coordenadas: cortejo casto, monogamia, familia. Se asumía que la voluntad de soltería era producto de la anormalidad o la patología[7], cuando no era resultado de la vocación religiosa. Si los comportamientos estaban fuertemente determinados, también lo estarían las fantasías que les servían de modelo. Diversos manuales enseñaban a las jóvenes cómo navegar por los procelosos mares de las emociones, recomendando siempre que esperasen a un hombre, para el que debían reservarse, al que luego deberían total sumisión:

> La vida de toda mujer, a pesar de cuanto ella quiera simular –o disimular–, no es más que un continuo deseo de encontrar a quien someterse. La dependencia voluntaria, la ofrenda de todos los minutos, de todos los deseos e ilusiones, es lo más hermoso, porque es la absorción de todos los malos gérmenes –vanidad, egoísmo, frivolidad– por el amor.[8]

Las mujeres en el cine, en las declaraciones a las secciones de sociedad y a las revistas del corazón, en consultorios sentimentales, en las novelas populares, en los programas radiofónicos, en las reuniones parroquiales y, más tarde, en la televisión, seguían estos patrones. Socialmente maniatadas, quienes seguían al pie de la letra los consejos del régimen y de sus directores espirituales terminaban emocionalmente castradas y a merced de la violencia física y verbal de sus cónyuges y del resto de la sociedad. Por si fuera poco, este proyecto de vida se asociaba al patriotismo: ser buenas cristianas en estos términos, ser buenas esposas y amas de casa sumisas, equivalía a ser buenas españolas.

Un sistema discursivo similar interpelaba a los hombres para que cumplieran su deber: además de la virilidad presuntamente propia del sexo masculino de manera esencial e irrenunciable, se les exigían unos comportamientos de «caballero» y se apelaba a cierto sentido del honor. Es cierto que la ideología de la virilidad y el honor resultaron también en una visión sesgada de la experiencia sexual y, por lo tanto, era igualmente represiva para el varón. Pero su

4 Carmen Martín Gaite, *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987.
5 Torres, 2002.
6 Eslava, 1997.
7 Martín Gaite,1987, p. 42.
8 Cit. en Martín Gaite, 1987, p. 45.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mayor libertad de movimientos hacía que le fuera más fácil separarse de los discursos oficiales, aunque no todo comportamiento era admisible: estaba bien cualquier desviación que entrase dentro de los parámetros del machismo, estaba mal si la desviación daba signos de «feminidad».

En principio uno podía eludir sus obligaciones maritales siempre que su comportamiento siguiese la noción atávica de virilidad desbordada por una libido insaciable. Después de todo, la imagen de «caballerosidad» que daban el cine y las revistas siempre parecía a los españoles algo mariquita y todo un discurso social, articulado en las instancias más cotidianas, estimulaba la identificación entre masculinidad y sexualidad desbocada: represión y expresión se encontraban simultáneamente en una misma manifestación. Esto llevaba a modelos de comportamiento tan agresivos en las palabras como contenidos en los actos; cuando la contención fallaba, no era raro que lo hiciera de forma violenta.

El macho hispánico siempre había estado ahí, como una realidad cotidiana, ahora se le eleva a los altares de la identidad nacional. Es una actitud que ha dejado profunda huella. Un marido que maltrata a su mujer sigue teniendo hoy en día un grado de comprensión que no se manifiesta en otros casos de violencia. Aun en los casos en que esta identificación con el estereotipo tradicional quedaba moderada (sobre todo entre la burguesía, que hizo de la represión una marca de identidad) se recurría a una doble vida para canalizar una sexualidad que no se satisfacía del todo en el marco del matrimonio. A principios de los años cuarenta, practicaba la prostitución en España una de cada cuarenta mujeres entre quince y cuarenta y cinco años. El número de prostíbulos registrados oficialmente en España en 1940 ascendía a 1.250, aunque existían numerosos otros locales no declarados[9] donde se practicaba la prostitución. En 1941 se declarará ilícita la prostitución, con lo cual no hubo que seguir lidiando con tan embarazosas cifras oficiales. Dado el modelo inflexible que se imponía a la mujer, la caída era fácil (de hecho, se educaba a los hombres para poner a prueba la capacidad de resistencia de la mujer, como una fortaleza asediada hasta que se rinde), y la prostitución era una salida quizá no fácil, pero segura.

El burdel constituye uno de los medios de educación para el adolescente, un momento importante en su camino hacia la virilidad. Terenci Moix nos habla de cómo acompañaba a su padre en sus visitas al burdel, y cómo aprendió a considerarlo parte normal de la existencia[10]. En otros casos, el atento padre llegaba a «regalar» a su hijo un rato con una prostituta para que le estrenase sexualmente[11]. Al mismo tiempo se normalizaba la idea de un mundo masculino que tenía que permanecer oculto del conocimiento de la mujer, estableciéndose una doble moral entre lo que se permitía oficialmente y lo que de hecho se admitía socialmente. No hay que añadir que esta doble moral arrinconaba la emocionalidad femenina, por no hablar de su sexualidad, que se consideraba en términos de subordinación. En cuanto a quienes

9 Torres, 2002, p. 135.
10 Terenci Moix, *El peso de la paja. El cine de los sábados*, Barcelona, Plaza & Janés, 1990.
11 Costumbre que se conservaba hasta muy recientemente. Una escena de este tipo aparece en la película de Vicente Aranda *Cambio de sexo* (1977).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rompían las severas reglas trazadas, se exponían a una auténtica explosión de rechazo. Esto se daba especialmente en comunidades pequeñas, donde ciertas rebeldías femeninas que hoy nos parecen inocuas (en el vestir, incluso en el mirar) hacían que a la implicada se la calificase de «furcia» o «perdida».

Potencialidades frustradas: la aniquilación de una generación

En un contexto de rechazo absoluto de la sexualidad como parte crucial de la vida emocional, la homosexualidad vuelve a ser lo que no se nombra, doblemente estigmatizada por sugerir sexo y por ser «perversa». Quizá la normativa era mucho más sencilla. Constaba de una sola palabra: «no». Una vez aceptado este principio básico, había aspectos permisibles, como veremos.

Aunque cabe cuestionar las voces que, desde posiciones homófobas u homófilas, hablan de una suerte de «edad de oro» de la heterodoxia sexual en nuestro país durante el periodo de entreguerras, lo cierto es que, a mediados de los treinta, hubo progresos innegables: los homosexuales empezaban a contar con posibilidades de crear un discurso de resistencia frente a la injuria, el estereotipo y la homofobia social (aunque a veces esto se consiguiera a costa de crear nuevos estereotipos o refugiarse en guetos). Esta última se expresaba sin paliativos, por supuesto, pero al mismo tiempo quedaba atenuada por cierta idea de libertad individual y por las mayores posibilidades de socialización que existían para los homosexuales. Además, la amenaza de la ley era relativa (y, en cualquier caso, más leve que en otros países europeos o incluso en la Italia fascista), y quizá la República hubiera aligerado la presión sobre delitos como el de «escándalo público». Por ejemplo, hay que tener en cuenta que la homosexualidad ni siquiera se incluía en las (por otra parte bienintencionadas) reflexiones sobre peligrosidad social de Jiménez de Asúa, que resultarían nefastas al ser «adoptadas» por la legislación franquista.

El nuevo régimen acaba con estos progresos de manera contundente. Muchos individuos se fueron o desparecieron de la vida pública. Si extrapolamos a partir de aquellos cuyos destinos conocemos, podemos deducir que tras la Guerra Civil un buen porcentaje de homosexuales fueron condenados a la prisión u optaron por el exilio. El resto no tuvo más remedio que buscar la invisibilidad, no sólo en las pequeñas comunidades, sino, ahora, también en las culturas urbanas. El progreso hacia la visibilidad y normalización iniciado en los veinte se había truncado.

Una anécdota familiar narrada por Luis Antonio de Villena en su *Ante el espejo*[12] representa el destino de estos homosexuales. Su familia hablaba del tío Máximo con algo de misterio: dilapida dinero, le gusta la fiesta, se arregla en exceso («Máximo [...] constituía un auténtico espectáculo. Una perfecta obra de arte») y se pinta los ojos. La familia no le acepta de buen grado, pero tampoco ejerce violencia sobre sus hábitos. Es posible que fuera del círculo familiar se vea obligado a la discreción, pero nada le impide ser *como es*. Una noche de 1936 será atacado por los falangistas y ya no volverá a casa nunca más.

El hecho de que buena parte de los homosexuales conocidos hubieran simpatizado con la izquierda, es relevante aquí, por supuesto, y alimentará el

12 Luis Antonio de Villena, *Ante el espejo*, Madrid, Mondadori, 1988, pp. 25 y ss.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mito (irónico en realidad, cuando se piensa en las realidades del estalinismo o, en los sesenta, del castrismo) de que el comunismo internacional era un vivero de degenerados sexuales, a los que contemplaba con buenos ojos y de los que se servía para sus sucios fines. Esto sólo significa que los homosexuales de derechas simplemente mantuvieron la puerta del armario bien cerrada: los hubo, claro, pero resulta mucho más difícil encontrar rastros de su experiencia[13]. Una amplia red de chaperos satisfacía sus necesidades inmediatas y no había por qué poner estos deslices, a veces vividos con angustia, por escrito. Quizá la vivieron de manera vergonzante o tomaron más precauciones; sin duda fueron más hipócritas.

No hay en la derecha un discurso equivalente en su valentía al de Cernuda o Gil-Albert, o, más tarde, al de Juan Goytisolo o Terenci Moix. La adscripción a la izquierda se da, de manera más o menos creíble, en la práctica totalidad de los casos conocidos. Como hemos visto, no había una aceptación explícita de la homosexualidad en los partidos de izquierdas, pero, en cualquier caso, sus actitudes eran preferibles a las de la derecha reaccionaria[14].

En cualquier caso, las cabezas (más o menos) visibles de dos generaciones de homosexuales desaparecieron en muy poco tiempo. Ya conocemos algunos de estos destinos. Hoyos murió en la cárcel, Retana sufrió varias sentencias de prisión desde el final de la guerra. García Lorca fue asesinado en 1936. Miguel de Molina, Emilio Prados, Eduardo Blanco-Amor, José de Zamora, Cipriano Rivas-Cheriff y Luis Cernuda partieron al exilio. También lo hizo Juan Gil-Albert, aunque regresó en los cuarenta a Valencia, optando por un exilio interior que significó un silenciamiento casi total durante varias décadas. Pedro de Répide volvió del exilio a finales de 1948 o principios de 1949 para morir al poco tiempo[15]. Aleixandre simplemente mantuvo la discreción y permaneció en España. Dado el cariz de su literatura, nada explícita en su homoerotismo, pudo volver a publicar en los cuarenta. Resulta significativo que el nuevo régimen estuviera más dispuesto a aceptar a quienes habían permanecido armarizados; así Benavente fue bien asimilado (y bien recibido), a pesar de su pasado republicano, y a pesar de que su homosexualidad había sido la comidilla de Madrid, como figura de prestigio para el régimen; Rafael de León aprovechó circunstancias y el nombre familiar para eludir suspicacias y situarse firmemente en el bando ganador: tras ser encarcelado en la Barcelona republicana se ignoró su vida privada, se ignoraron poemas que contienen insinuaciones de homoerotismo[16] e incluso, a lo largo de los cuarenta, se pasaron por alto canciones que constituían declaraciones sobre el poder de la pasión en años sin sexo.

Es cierto: una docena escasa de homosexuales no significan nada en términos estadísticos. Lo relevante es que muchos de ellos parecían dispuestos a principios de los treinta a introducir la experiencia homosexual en sus obras.

13 En *Blanco y Negro Cultural* (22/11/2003), Fernando Iwasaki habla de Miguel Villalonga (1899-1946), militar fascista y homosexual, que escribió una novela titulada *Miss Giacomini*, al parecer una auténtica rareza.

14 Se habla, por ejemplo, del tren de deportados homosexuales que se puso en marcha a instancias de Durruti durante la Guerra Civil.

15 González Ruano, 1979, p. 117.

16 Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (comps.), *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994. Véase especialmente, pp. 99-102, 105, 106, 109.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Esto podría haber dado lugar a ejemplos de autoridad que, a su vez, tuvieran una influencia benéfica en la visibilidad homosexual. García Lorca, uno de los poetas y dramaturgos más populares de su tiempo, preparaba *La bola negra*, un drama «epéntico», es decir, sobre un homosexual. Los poemarios de Cernuda de principios de los treinta, de vívida imaginería (y voz enunciativa) homoerótica, podían haber tenido mayor difusión en nuestro país, sentando un importante precedente e inspirando a futuras generaciones[17]. De hecho, la coincidencia de varios homosexuales dispuestos a introducir su experiencia marginal en la literatura fácilmente podría haber servido de ejemplo para otros. Gil-Albert podría haber elucubrado sobre la homosexualidad, superando el ejemplo, valiente pero bastante insustancial, de Nin Frías. El resultado de sus reflexiones, *Heraclés*, fue escrito en 1955 para no ver la luz hasta el final del franquismo. Benavente, el dramaturgo más famoso de su tiempo, había tratado de escribir dramas sobre homosexualidad, y quién sabe si alguna obra homófila podría haber aprovechado el tirón de su nombre hacia el final de sus días. Sus intenciones de tratar de lo homoerótico las conocemos por algún dramatículo, sonetos y el relato efebofílico «Ganímedes», escrito en 1938. Así, la diáspora y el silenciamiento adquieren una importancia mayor que la que simplemente podría atribuirse a un pequeño grupo de individuos: hay que pensar en los libros que no llegaron a escribirse, o que los españoles sólo llegarían a conocer tarde, cuando sus autores hubieron desaparecido. Cuántos autores, podemos preguntarnos, siguiendo estos ejemplos, podían haber optado, en condiciones más abiertas, por escribir sobre la propia experiencia homosexual, en lugar de silenciarla o recurrir a estereotipos para hablar de los propios sentimientos.

El resultado de su desaparición o silenciamiento fue que los homosexuales en España perdieron referentes culturales y fueron testigos del rearme reaccionario contra cualquier atisbo de libertad. Las purgas contra homosexuales fueron recurrentes en la Guerra Civil, aunque se trata de pequeñas historias que ni siquiera se dignifican cuando se hace memoria del periodo. El homosexual de la familia torturado por el gesto caprichoso de un fascista no era ejemplo de nada. Represión y violencia constituyeron lecciones que los propios homosexuales que consiguieron salvarse no pudieron sino asimilar. Aunque el machismo del primer franquismo persiguió con saña la disidencia sexual visible, siempre prefirió cerrar los ojos cuando se optaba por el silencio o el disimulo. La homofobia ha de entenderse como un dispositivo de control de la visibilidad. De lo que se trataba era de silenciar ciertas voces que se estaban alzando en exceso: si no se traspasaba cierto umbral de visibilidad, la preocupación del régimen era menor.

En cuanto a los que se quedaron y carecían de valor para el proyecto franquista, se vieron forzados a cambiar hábitos y, aun en la invisibilidad más absoluta, vivir en el miedo. No se volvería a ver en varias décadas un intelectual homosexual, más o menos reconocido, con un mínimo de prestigio o autoridad cultural. Los años en que se podían dejar caer insinuaciones o jugar con el homoerotismo habían pasado. La homosexualidad, cuando se hacía pública,

17 Tal transmisión se produjo sin duda, pero en condiciones que deformaban el talante de la voz cernudiana.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

volvía a ser un callejón sin salida, en lugar de un obstáculo que podía vencerse con el esfuerzo personal.

Represión policial

Las leyes penaban cualquier trascendencia pública de los actos homosexuales, incluso aunque tal trascendencia fuera casual y se hubieran tomado precauciones para defender la privacidad[18]. Recuérdese también que la legislación franquista limitaba severamente el derecho de reunión en general. Se imponía pues la discreción absoluta. La invisibilidad en la vida cotidiana hacía que las únicas percepciones de la homosexualidad fueran las de discursos culturales fácilmente controlables.

La violencia de una sociedad tan amedrentada como bien adoctrinada era suficiente para hacer de la homosexualidad un asunto incómodo. El silencio público sobre la experiencia homosexual y el miedo son los elementos determinantes en las vidas de los homosexuales durante el franquismo. Esto explica, primero, la escasa presión que hubo por abrir nuevas posibilidades de expresión de la homosexualidad en literatura o cine; y, en segundo lugar, una desconfianza hacia marcas identitarias y visibilidad que se incrusta en la experiencia homosexual y que no hemos llegado a sacudirnos por completo.

El miedo se imponía por medios cotidianos. No hubo un exterminio sistemático de homosexuales, como el que se produjo con eficiencia clínica en Alemania durante el nazismo, aunque sí hubo purgas, menos masivas pero igualmente efectivas. Hablamos de un gobierno esencialmente corrupto, que había llegado al poder embistiendo contra la encarnación de la legalidad. Desde este momento, y especialmente durante los años de la autarquía, la legalidad fue, por lo tanto, un concepto precario en España. Se consideraba una idea necesaria para evitar una mayor disolución de la sociedad, pero quienes la detentaban siempre la veían negociable cuando chocaba con sus propios intereses o con los del régimen. Las redadas son un ejemplo de esta aplicación arbitraria de la ley. Había también numerosos informadores. Cualquiera podía ir a la policía a delatar a un vecino, un amigo, un colega, un competidor en los negocios. Hay que recordar que el miedo no se ejerce sólo desde arriba: los ciudadanos de a pie participaron activamente en la represión franquista. El discurso del odio hacia lo diferente va más allá de las instituciones específicas de poder. El clima del miedo a la delación se ilustra también en las precauciones que se tomaban para las reuniones del grupo Aghois en la Barcelona del tardofranquismo[19].

La redada es todavía uno de los motivos recurrentes en los recuerdos de los homosexuales de la época. Se trataba de operaciones planeadas, a veces por venganza, a veces para quitarse de encima a alguien que conocía los secretos de un alto cargo. El delito de «escándalo público» se aplicó, hasta la reforma de la Ley de Vagos y Maleantes (1954), sin paliativos o equidad: básicamente escándalo público podía ser cualquier expresión que se opusiese a

18 Resulta ilustrativa la sentencia del 29 de abril de 1974, citada en Domingo, 1978, pp. 39-42: dos homosexuales son procesados porque alguien se ha preocupado por observarles por el resquicio de una ventana entreabierta.
19 Armand de Fluvià, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*, Barcelona, Laertes, 2003, pp. 50-56.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

las directrices del nacionalcatolicismo. En diciembre de 1966 los habituales de la cafetería Lasso, situada en el Paralelo barcelonés, se encontraban bailando juntos cuando irrumpió la policía y detuvo a veinticinco de ellos «por realizar actos propios de homosexuales»[20]. En algún caso, testimonios personales hablan de golpes de efecto por parte de la policía que se anunciaban de antemano: producían su resultado (crear una atmósfera de miedo) sin crear auténticos mártires. Juan Gil-Albert, sin dar datos, habla de visitas de la policía que se producían con la frecuencia justa como para que los homosexuales las tuvieran siempre presentes[21].

Esto no significa que no hubiera numerosas víctimas. Un testimonio de 1977 habla de una experiencia sucedida en 1974 que no era inusual: un profesor de colegio fue sorprendido desnudo en compañía de un amigo en una playa; la guardia civil patrullaba la zona en busca de indecencia; fue interrogado y golpeado, luego procesado, con amenaza de inhabilitación durante siete años unida a una sustancial multa. Se hacía todo lo posible para que la detención más arbitraria tuviera consecuencias devastadoras en la vida. Siempre se avisaba a la familia, a veces se informaba también a la empresa en la que el detenido trabajaba. El poder del franquismo, en este y otros terrenos, residía en el miedo que inspiraba su brutalidad explosiva, refractaria al diálogo[22].

En otros casos se trataba de acciones sistemáticas contra conocidos lugares de ligue. Los métodos policiales utilizados tras estas redadas quedan vívidamente ilustrados en otro testimonio, procedente del mismo volumen, que describe minuciosamente una redada, también en 1974, en un bar de Palma de Mallorca llamado Saras, frecuentado por extranjeros[23]. Se le detuvo simplemente por encontrarse en el local sin haber hecho más que pedir una copa, y se le puso en un furgón policial junto a los otros parroquianos. Se empieza por separar a los extranjeros de los españoles: a los primeros se les deja ir, con la advertencia de que tendrían que volver a declarar. Las vejaciones quedan reservadas a los ciudadanos, a los que se encierra junto a las prostitutas. Éstas, más experimentadas, hablan de que en general se trata de puro trámite. Sin embargo, esta vez la policía ha decidido realizar un escarmiento:

> Entonces se acerca este señor, este hermoso comisario, y se dirige al primero que había, le pregunta únicamente: ¿Tú eres maricón, verdad? El chico dice ¡no! Y le pega un par de bofetadas, le vuelve a preguntar: ¿Eres maricón? El chico estuvo dudando, le pegó otra, se lo volvió a preguntar y dijo que sí, al resto de los españoles ya no lo tuvo que preguntar, dijimos todos que sí. Después de esto, nos piden una declaración de dónde trabajamos, qué hacemos en Plama de Mallorca, nos hacen confirmar todos los datos del carnet de identidad, efectivamente son conformes, seguidamente nos pasan a otra habitación donde la policía nos quita todo aquello que pueda ser punzante, objetos, tanto el dinero, como anillos, cadenas, relojes de pulsera y todo

20 Informe en la revista *Por Qué* del mes de diciembre, cit. en. Fluvià, 2003, pp. 16-17.
21 Gil-Albert, 1987, p. 56.
22 Soriano Gil, 1978, p. 67.
23 Una información de prensa puede encontrarse en *El Correo Catalán*, 15/9/1974. Entre los treinta detenidos había nada menos que veintidós extranjeros.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aquello que pueda ser peligroso. Nos hacen bajarnos los pantalones y nos miran; una vez puestos nuestros pantalones y quitados los cinturones nos pasan a la zona de calabozo (...). Los policías vigilantes nos dejaban salir a orinar cuando les daba la gana y al que le daba la gana. Recibíamos toda clase de «piropos» por parte de ellos, aunque no de todos, de algunos solamente que nos decían barbaridades tales como: vosotros callaros, maricones, y otros calificativos parecidos.[24]

El día siguiente se les ficha, y el proceso es supervisado por un extraño agente que puntea la sesión con arrebatos de violencia:

> Este señor con muy buenos modales, llámese puñetazos, patadas donde pillara y cabezazos contra las paredes, nos tomaba toda la filiación en unas hermosas fichas, nos uncía los dedos y con un estilo maravilloso nos hacía unas fotos de frente y de perfil, como las fotos de los artistas. Después de estar con esta «maravillosa persona» que nos decía de todo, que nos insultaba, que se metía con nuestra familia y que se metía con nosotros, que nos saeteraba con cosas, aunque a mí no, porque, yo, según él era un colaboracionista, dado que tengo una firma muy rápida no le entorpecía en su tarea, no obstante, no me libré de una patada en el hígado o un puñetazo, ya no recuerdo ni lo que fue, que me tuvo durante bastantes días un poco cojo y que además me ha estropeado el metabolismo, y un cabezazo contra la pared del que me escapé con bastante buena suerte.[25]

Esto tenía lugar después de casi dos décadas de modernización y diversas oleadas de presunto «aperturismo». La situación continuó un día más, después del cual se les obligó a permanecer en la ciudad, con lo que la empresa del informante supo de su situación. Esto le impediría ascensos profesionales, quebrando su carrera[26].

Resulta significativo que locales como Saras eran bien conocidos por la policía, que en ocasiones aceptaba sobornos por no intervenir. En sí, no eran ilegales, aunque cualquier actividad en su interior podía considerarse contraria a determinadas leyes (de reunión o de escándalo público). La irrupción de la policía carecía de otro sentido que el disuasorio o la revancha personal: en las detenciones no se discriminaba a quienes realizaban actos «contrarios a la moral» de aquellos que simplemente tomaban una copa.

Estas actividades policiales no tenían, pues, que ver nada con la ley. Por supuesto, la ley penaba comportamientos, pero el celo excesivo tenía otras motivaciones, en la mayoría de los casos económicas, en otros simplemente fóbicas. Y en cualquier caso, el detenido tenía que sufrir, como veremos, todo tipo de vejaciones. Sin presunción de inocencia, era carne de cañón para todo tipo de abusos. Testimonios de la época presentan un mundo de

24 Soriano Gil, 1978, p. 80.
25 Ibid., p. 81.
26 De hecho, avisar a la familia y a la empresa era práctica habitual. Arturo Arnalte sugiere que la anécdota narrada por Álvaro Pombo en *El cielo raso* (2001) tiene correlato en la experiencia del escritor: una noche mientras permanecía sentado en un banco de Plaza España fue detenido por la policía por homosexual y se comunicó la detención al colegio en el que trabajaba, motivando su exilio al Reino Unido. Véase Arnalte, 2003, p. 257.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

policías sádicos digno de un esperpento. La violencia física contra los homosexuales fue uno de los aspectos del franquismo que no ha salido a la luz.

En concreto cabe insistir en que la violencia física simplemente es la manifestación de la violencia discursiva en la que se centra este trabajo. Para que el ensañamiento alcance el paroxismo descrito en los testimonios es necesario que haya un discurso previo que ratificase determinadas actitudes. Lo característico del franquismo es que la falta de garantías legales permitía que los comportamientos fóbicos, la paranoia, salieran a la luz de manera brutal, sin contención alguna, sin moderación por parte de un discurso liberal. El linchamiento de homosexuales en las comisarías era la punta del iceberg de toda una construcción del homosexual como ente infrahumano, en el que se focalizaba el odio a la otredad de una sociedad. Este discurso existía en aquel momento más allá de lo institucional y se manifestaba en todos y cada uno de los ciudadanos. Hablar de represión franquista es, por ello, simplificar las cosas. El franquismo dio alas a ciertos comportamientos, pero el discurso homofóbico que abogaba por la violencia contra el homosexual no es distinto al de los años veinte o del de los años ochenta. Esto ilustra algunas debilidades del discurso centrado en la reivindicación de derechos. Sin duda, ésta es necesaria, pero actitudes como las que se dieron durante el franquismo siempre serán posibles si no se produce un trabajo en lo discursivo. A menos que se produzca un cambio en lo simbólico, el retroceso siempre puede estar a la vuelta de la esquina.

La Iglesia y los psiquiatras

Si la policía constituía el brazo ejecutivo contra los homosexuales, la autoridad moral última sobre la homosexualidad era la Iglesia católica. Era ésta la que fortalecía el estereotipo y la que justificaba el odio. Esto significa que toda petición de ayuda podía ser contraproducente y no contribuiría a una serenidad al respecto. Aquí hay un círculo vicioso que no debe pasar desapercibido: en la educación del individuo se fomentaba el espíritu de confesión y el papel de una Iglesia madre y comprensiva, pero cuando se trataba de pecados del sexo (en particular de homosexualidad) la Iglesia traicionaba el pacto y ponía en marcha mecanismos represivos. Pensemos en la situación de padres preocupados por un hijo que había sido sorprendido en actividades homosexuales buscando consejo en un sacerdote. El testimonio de Antonio Ruiz en un programa emitido por la Televisión Valenciana en el 2002 ilustra algunas de las posibles consecuencias: cuando reveló su homosexualidad a su familia, inmediatamente se avisó a una religiosa. La reacción de ésta fue entregarlo a la policía. Cierto es que la reacción también podía ser tolerante, pero en ningún caso contribuiría a que el muchacho desarrollase sus emociones de manera normalizada, creando, como mínimo, más represión. La Iglesia, en el mejor de los casos, tenía como techo de su misericordia la homofobia explícita en las directrices que venían de Roma. A veces la piedad podía templarla, pero no era necesario. Los sacerdotes invadieron con discursos que iban del humanismo compasivo a la hipocresía los primeros debates serios sobre la homosexualidad en nuestro país.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por último, los psiquiatras contribuían a su manera a la violencia simbólica. La opinión médica más autorizada realizó en el terreno científico una labor similar a la que la Iglesia realizaba en la moralidad. Durante el franquismo, los trabajos de Gregorio Marañón se tomaban en la Universidad como la última autoridad en el tratamiento de las perversiones. Pero al menos Marañón había ido, en su época, contra la *doxa* oficial respecto a la homosexualidad. Lo que fue en los años veinte discurso innovador a pesar de su conservadurismo era, en los sesenta, casi científico. Como apuntan Vázquez y Moreno existe además una evolución en la opinión médica, pero siempre desde una perspectiva homófoba: se pasa de un modelo homofóbico de desprecio a otro más preocupado por la curación, pero bajo el que subyacen los mismos presupuestos. En muchos casos el referente no era la psiquiatría, sino que se reciclaban motivos del degeneracionismo decimonónico. Arnalte detalla los criterios de reconocimiento del homosexual según determinadas autoridades médicas de la época. El doctor Valentín Pérez Argilés, en un trabajo de 1959, *Discurso sobre la homosexualidad*, volvía a referirse a medidas, reparto del vello y la grasa y otros rasgos físicos[27].

Los psiquiatras más influyentes del franquismo aprenden las lecciones del régimen y alcanzan su estatus precisamente porque las comparten, sin que la innovación científica guarde relación directa con su autoridad. En un principio se acude a la psiquiatría alemana, que a finales de los cuarenta había caído en el mayor descrédito. A partir de ahí se seguirán dos líneas: una conductista; en la otra, el discurso médico adopta ciertas corrientes psicoanalíticas duras imbuidas de una homofobia ajena al discurso freudiano. Reputados psiquiatras como López Ibor o Vallejo Nájera apoyaban las formulaciones patologizadoras y eran firmes defensores de medidas que detuviesen el imparable crecimiento de la visibilidad homosexual[28].

El caso del doctor Juan José López Ibor resulta significativo del modo en que aspectos ideológicamente reaccionarios se mezclaban con la pretensión científica. Su obra *El libro de la vida sexual*, de 1968, constituye uno de los trabajos más difundidos para lectores medios sobre sexualidad durante todo el periodo. Es uno entre muchos trabajos que satisfacían la curiosidad de las masas con la coartada del discurso científico. La autoridad del eminente doctor (un país inculto como España es lógico que sintiera admiración indiscriminada por vates de cafetín) servía así para legitimar el viejo discurso sobre la homosexualidad que se remontaba al degeneracionismo decimonónico. Un párrafo de un trabajo tan influyente entre el pueblo curioso servirá para ilustrar el cariz de la opinión científica durante el franquismo:

> En la elección de la pareja, los homosexuales escogen a un individuo del mismo sexo, más joven, al que tratan con un papel activo, tal como ellos deberían haber sido tratados por sus padres. La homosexualidad, contrariamente a lo que se cree, se manifiesta en raras ocasiones por la realización de la penetración física o «coito anal», pues a la mayoría de los homosexuales les

27 Arnalte 2003, p. 94 y ss.
28 Vázquez y Moreno, 1997, p. 174.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

causa verdadera repugnancia, ya que se consideran como pertenecientes al mismo sexo, aún cuando desempeñen un papel femenino. Generalmente se limitan a tocamientos y caricias más o menos lascivas, masturbación mutua e incluso coito «inter femora» (entre los muslos). Pero el coito anal sólo es frecuente en individuos muy degenerados éticamente: masoquistas y amorales de la genitalidad.[29]

Al hablar de homosexualidad se abandona por completo la distancia científica: el tenor de textos como este es plenamente fóbico. Lejos de ser actitudes que sólo se veían en ensayos, su impacto se revelaba en situaciones muy concretas. Terenci Moix habla en sus memorias de su visita a un psiquiatra en 1960:

> Desde el momento en que intuyó el origen de mis males, se esfumó de su rostro el menor indicio de simpatía. No se molestaba en fingir. Algo en mí le repugnaba. Me lo dijo abiertamente, sin darme tiempo a explicarme: yo era víctima de una aberración que era necesario extirpar sin tardanza. Más que problemas de la mente, padecía de un cáncer del alma. No quiso conocer antecedentes ni buscar causas ni combatir orígenes. Era una vergüenza radicada en el presente, un oprobio que me hundía desde él, convirtiéndome en un corrompido.
>
> Estaba hablando de no sé cuántos métodos aptos para cambiarme. Habló de electroshocks. Era el sistema más eficaz para atajar un mal tan arraigado. Y de haber existido una autopsia terapéutica, a buen seguro que me la hubiese aplicado también aquel criminal.[30]

No es excesivo afirmar que estas opiniones están en sintonía con las de quienes ocuparon cargos de responsabilidad durante el periodo franquista[31]. Así, los discursos oficiales parecían coordinarse en una actitud virulenta hacia el homosexual que reflejaba y daba legitimidad al estereotipo homófobo bien establecido en la sociedad. Por supuesto, éste resultaba especialmente efectivo en las comunidades rurales. Sin embargo, el funcionamiento de la homofobia se nos muestra como más complejo de lo que normalmente tiende a admitirse.

Prácticas ocultas

En principio, los homosexuales conocidos eran objeto de irrisión y vivían en los márgenes de la sociedad, inmovilizados entre la compasión y el desprecio. Pero la cosa no acababa ahí. Los recuerdos de Ocaña[32] y otros testimonios hablan de una situación ambigua, a la que es difícil dar pleno sentido a partir de nuestros esquemas sobre identidad sexual. Algunos comportamientos homosexuales estaban plenamente naturalizados (incluso, o sobre todo, en

29 Juan José López Ibor, *El libro de la vida sexual*, Barcelona, 1968.
30 Terenci Moix, *El peso de la paja. El beso de Peter Pan*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993, p. 532.
31 La terapia de aversión, consistente en aplicar descargas eléctricas cuando se veía aparecer la proyección de un hombre desnudo, se practicaba de manera sistemática a pesar del descrédito oficial que sufría. Véase Arnalte, 2003, pp. 111-114. La sufrió, por ejemplo, Antonio Roig.
32 Véase IV, 3.2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zonas rurales) y no parecían castigarse con dureza siempre que siguieran los estereotipos trazados. La imitación del estereotipo sirve aquí, como sugiere Goffmann[33], para apaciguar la violencia homofóbica. El modelo que realmente se impone con fuerza estadística queda fuera del alcance del presente estudio: sólo lo conocemos en las raras ocasiones en que adquiría una vertiente pública a partir del delito. En las localidades turísticas, por ejemplo, se cerraban los ojos a las relaciones con visitantes extranjeros (en la medida de lo posible), sin otro impacto que el económico en la vida de la comunidad. También a ciertos contactos entre adultos y muchachos sin gran visibilidad ni consecuencias permanentes.

La etiqueta que mejor describe estas relaciones es la de «homosexualidad mediterránea», concepto frágil que daba lugar a una situación fácilmente desestabilizada por la verbalización de la experiencia homosexual. La homosexualidad mediterránea forma parte de sistemas plenamente machistas, a veces moderados (en ciertas esferas) por el matriarcado. Por su naturaleza, se trata de un modelo de comportamiento poco documentado (o documentado de manera distorsionada o fragmentaria); es una homosexualidad ajena a la cultura homosexual tal como venimos describiéndola: actos aislados que no conducen a un estilo de vida o una comunidad, una distinción entre «activo» o «pasivo» para articular las «identidades»; el silencio al respecto que conduce al aislamiento[34]. Constituye una situación de tolerancia relativa de prácticas concretas, bien delimitada por la homofobia expresada públicamente. Se explica como válvula de escape (perfectamente controlada) para los varones privados de acceso a las mujeres cuya virtud ha de salvaguardarse en extremo.

En cualquier caso, la homosexualidad no es una realidad fácilmente separable del conjunto de relaciones de tales sociedades sobredeterminadas por ideologías machistas: forma parte de todo un sistema (virilidad, contactos homosexuales, misoginia) que goza de cierto equilibrio hasta que la verbalización y un sistema de simbolización ajenos a su lógica interna dan nombre a los comportamientos. Una vez que se introduce en este contexto una terminología moderna de perversión sexual (consecuencia de los procesos de modernización), las implicaciones de prácticas hasta entonces naturalizadas se hacen conscientes y entramos en una nueva lógica que hace la homofobia más explícita.

En cualquier caso, estudios de carácter antropológico y experiencias personales hablan de este modelo como algo que probablemente se ha dado, incluso en el siglo XX, con mayor frecuencia en nuestro país que los modelos culturales según los paradigmas discursivos tratados en estas páginas. España estaba en la ruta del «turismo sexual» de los países ricos, de la misma manera que los españoles de hoy consideran Cuba una especie de paraíso del sexo donde «todo el mundo entiende». En principio esto tiene poco que ver con cuestiones de identidad sexual o deseo y mucho que ver con la economía. Por otra parte, a los presupuestos tradicionales en el análisis de estas relaciones habría que añadir dos hipótesis de trabajo que sólo la investigación podría

33 Goffman, 1963.

34 Se trata de un tema ampliamente tratado en diversos textos: Stephen O. Murray, *Homosexualities*, Chicago, University of Chicago Press, 2000; Rudi C. Bleys, *The Geography of Perversion. Male-to-Male Sexual Behaviour outside the West and the Ethnographic Imagination (1750-1918)*, London, Cassell, 1996.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

confirmar. La primera es que, en algunos casos, las relaciones con extranjeros podían ser bien recibidas por parte de los jóvenes lugareños porque daban unas oportunidades sexuales que de cualquier otro modo les estarían negadas; no es posible hablar de estos mecanismos vistos exclusivamente como corrupción. Eran también de ascenso social o económico. El segundo aspecto estaría relacionado con una mejor caracterización de los mecanismos utilizados para ocultar estas realidades, que se percibían como humillantes o vergonzosas. Quizá, sugerimos, las relaciones con extranjeros no se percibían en estos términos. Cabe considerar que incluso los individuos básicamente heterosexuales que se entregaban a tales relaciones podían conservar cierta posición de poder. Era, de nuevo, el discurso homofóbico lo que contribuía a marcar esta experiencia como algo embarazoso que había que silenciar, y todo dependía de la capacidad personal de cada individuo de resistir (o ponerse por encima de) las implicaciones de este discurso. Si saliese a la luz este tipo de procesos, contribuiría a un reconsiderar conceptos como «deseo», «identidad» y, sobre todo, «orientación sexual», que ayudaría a despegarlos de la tradición homófoba desde la que se enuncian.

Se toleraba también, con duras condiciones, al homosexual afeminado. Por supuesto, dicha tolerancia conllevaba la marginación y ostracismo social. El mariquita de pueblo puede ser feliz, pero no un ciudadano normal. Una vez más se trata de algo escasamente investigado y que rara vez ha llegado a textualizarse. Hay que recordar que estos individuos no tenían, por lo general, relaciones entre ellos; sin embargo, se ha indagado poco en quienes solicitaban sus servicios[35]. El estereotipo del «marica de pueblo», homosexual pasivo, podría estudiarse desde la óptica del chivo expiatorio. Era él quien cargaba con los «pecados» de otros hombres del pueblo, el depositario de la repulsa que estos hombres podían sentir por su propio deseo y, por lo tanto, el individuo sacrificado por el presunto bien de la comunidad[36].

Se daban situaciones de esquizofrenia cultural, que se asumían como parte normal de la estructura simbólica de la sociedad. El «homosexual obvio» llegaba a estar muy solicitado sexualmente por presuntos heterosexuales de la comunidad que, de día, participarían en las lapidaciones morales con los demás. La moralidad no era algo que había que practicar, era algo que había que mostrar. El insulto al homosexual, la violencia contra los marginados, se convierte así en un deber de todo hombre hecho y derecho. Era necesario mostrar asco, repugnancia por el menor atisbo de disidencia y esto contribuía a fortalecer complicidades y, en particular, cierto discurso sobre la virilidad. El deseo era otra cosa.

Interiorización de la homofobia

La injuria contra el homosexual queda interiorizada en el sistema de complicidades que unen a los miembros del sistema social, y esto se aplica también a los propios homosexuales. El homosexual podía encajar mejor en la

35 El mejor ejemplo de esta situación retórica lo tenemos en la novela de José Donoso *El lugar sin límites*, un exacto entramado de deseo reprimido e identidades confusas que probablemente se asimila más a la situación en la España rural durante el franquismo que cualquier novela europea sobre «el homosexual».
36 Sobre este esquema cultural, véase René Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sociedad si interiorizaba el odio a la homosexualidad. El elemento homofóbico, comprensible en la lógica heterosexista, se exhibe también en determinadas manifestaciones homófilas. Es un proceso que se ha denominado «interiorización de la homofobia», aunque hay que matizar que no siempre se trata de algo inconsciente y con resultados autopunitivos. La homofobia empleada por los propios homosexuales podía tener motivos estratégicos. En sus memorias, escritas en los años noventa, Moix hila muy fino al describir las comunidades de homosexuales frívolos y afeminados que frecuenta en compañía de su padrino a finales de los cincuenta, por las que, entonces, sentía un gran desprecio. Eran las «mariconas». Cuando una prostituta le insta a vivir de acuerdo con sus inclinaciones, él se resiste y dice que intentará normalizar su situación encontrando una mujer: «¿... qué soy si hago lo otro? ¡Una locaza como las que hacen el ridículo en esos bares!»[37]. Se trataba así de rechazar sentimientos que encontraba en sí mismo y distanciarse de un estereotipo social que se conceptualizaba como rechazo.

En ocasiones, resulta difícil distinguir hasta qué punto el Moix de los noventa es consciente de que se trataba de una distinción que reproducía la homofobia del entorno. Está claro que su identificación con estos grupos de homosexuales es débil, lo cual no puede sorprender en el contexto del individualismo del autor. Por otra parte, es contraria a este individualismo (y por lo tanto introduce cierta incoherencia) la inclinación a identificarse con ciertas actitudes homofóbicas para marcar las distancias. Cuando Moix habla de «homosexuales», incluso sin negar la afinidad en términos de deseo, ha de recurrir al lenguaje del estereotipo homófobo. De nuevo encontramos el presupuesto de los homosexuales «buenos» y «malos», recurrente en la literatura que habla de la homosexualidad desde la homosexualidad.

En la mayoría de los casos un proceso similar conducía a un uso sistemático de la injuria homofóbica por parte de homosexuales. Llamar «maricón» a alguien siempre es una manifestación de poder. Es un fenómeno que se ilustra por ejemplo en las memorias del cantante Miguel de Molina, que dan signos de una fuerte esquizofrenia al respecto[38]. No podemos hablar en su caso de «orgullo» homosexual, pero sin duda Miguel de Molina estaba pagado de sí mismo y por lo tanto de sus amantes, que exhibe con poco pudor. Pero por una parte se distancia de lo que, para él, era un estereotipo con el que nunca quiso identificarse: el mariquita afeminado. En sí, esto llama la atención, puesto que las fotografías, así como las narraciones originales, muestran a un hombre con bastante pluma: estereotípico en sus modales y sus gustos, especialmente en el vestir. Por otra, no nos ahorra el insulto homófobo cuando se trata de descalificar a quien destruyó su carrera y le envió al exilio. Su enemigo era una maricona, él simplemente ama a otros hombres (o se deja amar por ellos). Estas contradicciones no alcanzaban nunca una discusión racional en ningún discurso público: se asumen dentro de una visión del mundo totalmente naturalizada. El maricón suele ser el otro.

37 Moix, 1993, p. 512.
38 Molina, 1998. Véase, por ejemplo, p. 288.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Si la injuria era manifestación externa y mecanismo de coherencia social, el deseo se encontraba tan atenazado por discursos públicos sexófobos que resultaba de difícil verbalización a partir de las propias emociones. En cambio, el lenguaje de la homofobia siempre estaba disponible, también para dar sentido al propio deseo, que así salía a la luz sólo cuando las presiones resultaban insoportables, en las peores circunstancias.

El mecanismo de esta identificación con la homofobia para protegerse de lo que se percibe como una otredad peligrosa ha sido bien descrito por Goytisolo en sus memorias. Tras su partida a París y durante los primeros años de su relación con Monique Lange, considerará sus veleidades homosexuales cosa del pasado, una fase que ha dejado atrás. En su interpretación de este proceso deja ver, con gran franqueza, que esta idea le producía cierto alivio. En cierto modo era posible *creer* que la «normalidad» heterosexual podía compaginarse con el deseo homosexual. Con esto no quiere decirse que *sean* necesariamente incompatibles, sino que *se percibían* como antitéticos: el deseo heterosexual era una aspiración encomiable, el deseo homosexual era reprimible. Correlato de esto fue la intensificación de sentimientos homofóbicos frente a los homosexuales obvios que veía a su alrededor:

> En nuestras visitas ya rutinarias a los bares homosexuales no manifestaba como antes señales de simpatía o afinidad: mi actitud condescendiente y burlona es la de un español estreñido como los militantes políticos con quienes me trato. Las bromas y opiniones reprobadoras sobre las *locas* que oigo diariamente a mi alrededor las adopto por propias: me asomo a las sordideces y miserias del gueto, pero pertenezco a la urbe exterior, limpia y planificada.[39]

La comparación de este comportamiento con el «estreñimiento» es importante: más que algo que se expulsa, se debe a la retención, a la autorrepresión. Así el lenguaje homofóbico se convertía en propio para el homosexual, las actitudes homófobas podían convertirse en actitudes vitales.

Este rechazo de la homosexualidad hacía que los sentimientos de solidaridad con otras víctimas del sistema fueran reprimidos y la solidaridad entre individuos con similares inclinaciones fuera mínima. Frente a la paranoia reaccionaria de conspiraciones homosexuales, lo cierto es que en la mayoría de los casos se trataba de un «sálvese quien pueda», según el cual un homosexual no podía salir en defensa de otro por miedo a que pudiera intuirse que lo era. De nuevo debemos a la franqueza de Juan Goytisolo la anécdota de un dramaturgo expulsado de una tertulia izquierdista por sus tendencias homosexuales, expulsión frente a la que Goytisolo no se atrevió a protestar. Conscientes de los rumores y de sus tendencias efebófilas, los miembros del grupo se plantean si deben admitirle o no entre ellos. Era fácil negar lo obvio, así que decidieron asumir que, en realidad, se trataba de una «máscara» para canalizar sus instintos de pedagogo con jóvenes artistas. Pero durante un paseo por Montjuïc, el dramaturgo se propasa con uno de los miembros de la tertulia, que lo comunica a sus compañeros en gran estado de excitación. La

39 Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Madrid, Alianza, 1999, p. 254.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reacción fue el despedirlo de manera fulminante. A pesar de sus dudas, Goytisolo, amordazado por el discurso homofóbico, no llegó a defenderle como habría deseado:

> Aunque por estas fechas mi inclinación sexual no estaba en modo alguno resuelta, las medidas profilácticas de mis amigos me disgustaron. Enrique Boada se sentía tan apenado como yo y, de común acuerdo, hicimos una vergonzante visita al apestado, reiterándole nuestra cobarde estima y amistad. Pero la siguiente tertulia se celebró sin él, en una atmósfera enrarecida de rumores acerca de lo ocurrido.[40]

Hemos visto cómo se dirigían hacia los otros, pero quizá lo más importante es que los discursos interiorizados podían acabar fácilmente dirigidos contra uno mismo, socavando cualquier autoestima. Son dificultades que han sido constatadas por autores con especial sensibilidad hacia las trampas del lenguaje, como el propio Goytisolo. Uno de los ejemplos más significativos lo constituye la historia de su abuelo. Homosexual vergonzante, había sido sorprendido en actitudes «deshonestas». El escritor recuerda cómo su padre le habló de la humillación que ello supuso:

> Según me enteré entonces, el abuelo desempeñó antes de la guerra un cargo muy importante en la Diputación provincial hasta el día en que fue sorprendido tocando a un muchacho de la familia en una caseta de los baños de San Sebastián. El público quiso lincharle (...). Lo llevaron esposado a la cárcel como a un criminal y, cuando fuimos a verle con la abuela y tu pobre madre, ellas lloraban de vergüenza mientras que él callaba y no intentaba siquiera excusarse. Cada vez más excitado, me contó con detalle las desgracias y estigmas que el culpable había atraído sobre sí y los suyos: jubilación anticipada de la Diputación; deshonor público; mancha perenne en el buen nombre de la familia.[41]

Una noche, llegó a acercarse al lecho donde dormía para hacerle objeto de caricias y tocamientos. Fue sorprendido de nuevo y el padre montó en furia. Goytisolo muestra una especial sensibilidad hacia la reacción de su abuelo, que había interiorizado el discurso homofóbico, cuando su padre sugiere el uso de terapia de electroshock:

> La ruda terapéutica mussoliniana debió de ser mencionada por mi padre, a título presuntamente informativo, delante del abuelo sin que él, como de costumbre, dijera palabra. Esta conformidad suya al juicio ajeno, aceptación sumisa de su condición natural de paria, incapacidad de reaccionar a los ataques que continuamente sufría provocaron mucho más tarde en mí una inmensa piedad por él. Su pederastia compulsiva, ruborosamente oculta por décadas, la había vivido como una tragedia íntima: un vicio condenado por la religión en la que

40 Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Madrid, Alianza, 1999, p. 198-202.
41 Ibid., p. 124-125.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

creía y la sociedad que le rodeaba. Careciendo del temple moral necesario para asumirla, no tenía más recurso que ofrendar la cabeza al hacha del verdugo cada vez que, por su mala fortuna, cedía a ella y era expuesto después a la picota pública.[42]

Es un episodio que marca al propio escritor, haciéndole consciente del cariz de la homofobia. Aunque declara que en ese momento su sexualidad se hallaba lejos de adquirir su forma definitiva, se trata de un recuerdo que le marca y que quizá le hace especialmente temeroso de aceptar para sí lo que resultados tan desastrosos había traído a otros. Su sensibilidad le hace señalar especialmente la actitud servil de su abuelo, que no mostró resistencia a la hora de aceptar insultos o incluso la expulsión.

Las dificultades para asumir la propia orientación son un motivo recurrente en las vidas de homosexuales durante el franquismo y tuvieron dolorosas consecuencias que, más allá de la autoestima, se transmitían a la propia posibilidad de relaciones interpersonales. De nuevo, Terenci Moix lo formula con la mayor nitidez: en 1960 traba amistad con Roberto, un atractivo joven. La amistad se convierte en romance, pero en el momento decisivo, cuando las palabras van a dar nombre a los sentimientos, Moix se bate en retirada. Rechazará a quien pudo ser su primer amante porque, según dice, «no es homosexual»[43]. El proceso de asumirse será complicado y se irá desgranando en un largo camino que tendrá que ver con la maduración, pero también con distintos momentos de sublimación en los que, como veremos, la libido queda reemplazada por la cultura.

Esta homofobia interiorizada hacía que el alcohol se convirtiese en coartada ideal para aproximarse al objeto del deseo, con lo cual las relaciones se situaban más allá de la vida consciente y controlable. El día siguiente llegaba con un borroso sentimiento de culpa y una frase que pasó al repertorio camp en los setenta: «Anoche bebí demasiado». La relación de Goytisolo con Lucho resulta significativa en este sentido.

(...) después de haber dejado atrás, como objetos extraviados a la vera del camino, a nuestros demás compañeros de aventura, arrancados de la diligencia al galope por un vendaval frenético, varamos los dos de madrugada en un café de Gaztambide cercano al Colegio. Allí, volcados sobre una mesa junto a la última ronda de copas vacías, habíamos intercambiado probables confidencias de borracho y, según creo, aunque no estoy seguro de las imágenes borrosas, como clorofórmicas, filtradas por el recuerdo, nos habíamos abrazado, yo le había acariciado bajo la mirada impasible del camarero. No sé cómo pudimos salir del local dado nuestro estado ni cómo arrastré a Lucho al dormitorio de mi pensión, en donde, nada más llegar, se desplomó sobre una de las camas y me impidió dormir a mi en la otra con la violencia de sus ronquidos.[44]

42 Ibid., p. 126.
43 Moix, 1993, 499.
44 Goytisolo, *Coto vedado*, p. 223.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Faltos de referencias, a los homosexuales la conciencia de su propia orientación les llegaba como un ladrón en la noche, cuando estaban desprevenidos, de manera confusa, difícil de procesar como discurso racional. En estas condiciones, las emociones apenas podían prosperar.

En otros casos, tales sentimientos ni siquiera salían a la superficie como deseo. Quizá situaciones como la anécdota que describe Blanco Amor en *La parranda* (1959) no eran inusuales: la represión emocional del homosexual podía estallar de manera violenta. El texto cuenta un día de borrachera en que tres amigos bromean y arman bronca en la Galicia rural. Entre líneas puede leerse una corriente homoerótica entre Milhombres y El Boca, dos hombres maduros. Especialmente el deseo se trasluce a pesar del machismo intenso de Milhombres. La afectividad, las fuertes emociones entre hombres, llegaban a tal grado de intensidad que acababan por canalizarse a través de la violencia que, tras dirigirse contra distintos objetivos, acaba en asesinato.

Marginalidad urbana

A veces la marginalidad a la que los homosexuales vivían abocados contribuía a esta falta de verbalización de las emociones. Tal marginalidad era prácticamente una necesidad para quienes querían explorar el propio deseo, que así se alimentaba de una imaginería determinada. De nuevo debemos a Juan Goytisolo el recuerdo vívido de aquellos ambientes a principios de los cincuenta:

> Solo o con Carlos, exploré cuidadosamente los bares y tugurios de las callejuelas situadas entre Conde del Asalto y Atarazanas: (...) locales de rezumante sordidez y crudeza justificaban aún la reputación de aquella Barcelona remisa desde siempre al ideal homogéneo, paternalista y ñoño de su pequeña burguesía y su poder de imantación sobre escritores de la índole de Genet o Bataille. Cerilleras, estraperlistas, tullidos, vendedores de grifa, bares ruines y apenas iluminados, anuncios de lavados con permanganato, tiendas de preservativos, esperpentos de la Bodega Bohemia, habitaciones por horas, prostíbulos a seis pesetas, toda la corte de milagros hispana imponían una realidad brutal (...). Las casas públicas de Robadors y Tapies, las mujeres de formas opulentas, a veces obesas, sentadas en los bancos de espera, despatarradas, semidesnudas, absortas, en una postura de inocente bestialidad me atraían no sólo en razón de una estética baudelairiana conscientemente perversa, sino de su tangible y turbadora promiscuidad.[45]

Así hay un elemento de riesgo que contribuirá a configurar la actitud malditista de la que trataremos en la tercera sección. En tales ambientes, fuertemente caracterizados por la necesidad, el deseo o el placer se consideran simplemente un lujo. Los testimonios de los años setenta hablan de numerosos contactos ocasionales entre muchachos y entre éstos y adultos. Los segundos pagaban o protegían, los primeros trataban de escapar de la miseria. Motivo narrativo, por otra parte, que determina tantos relatos heterosexuales referidas a

45 Ibid., p. 241-242.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

los años duros de la posguerra. Por las razones apuntadas, mucho más difícil resulta saber hasta qué punto cabría hablar de «deseo», en el sentido de una atracción consciente y bien definida: dichos actos sexuales ocasionales parecen determinados en la mayor parte de los casos por la necesidad o la brutalidad, cuando no por el cinismo más descarado. Son imágenes que nos recuerdan que el deseo que hoy damos por sentado era un lujo que pocos podían permitirse. El silencio forzoso hace que la experiencia homoerótica se sitúe fuera del alcance de todo discurso. Podía existir, pero se llamaba de otra manera o se rodeaba de excusas plausibles.

En algunos casos, tal marginalidad producía cierto malestar, incomodidad o sentimiento de culpa, como sucede con el joven Terenci Moix al visitar los bares de la calle Códols en Barcelona a principios de los sesenta. En otros, no era difícil adaptarse a la situación. Una vez uno asumía el riesgo de redadas, la marginalidad podía ser cómoda, hasta el punto de que, con el fin del franquismo, este mundo subterráneo no desapareció por completo. Perdió su lado peligroso (que algunos recordarían con nostalgia) al no existir la continua amenaza policial, pero en muchos casos permaneció sin cambios durante casi dos décadas; esto sugiere algo más que inercia ante el cambio. Durante el franquismo, se pagaban ciertos precios en el tipo de relaciones, y, sin duda, la identificación entre homosexualidad y marginalidad era nefasta en la lucha contra la homofobia e incluso en la libertad personal: a esta situación se refieren, por ejemplo, las críticas del primer movimiento gay al gueto. Encerraba a los individuos en el armario, impedía una socialización normalizada, forzaba un elemento sexual en todo tipo de relación, a menudo mediatizado por el dinero. Por supuesto, nada de esto es intrínsecamente perjudicial y quizá las críticas no fueron siempre matizadas; pero hay una diferencia entre permitir este tipo de vida, y abocar a todos y a cada uno de sus ciudadanos a ella.

Dada la imposibilidad práctica de una vida fuera del armario en los años más duros del régimen de Franco, cada uno tenía que disciplinarse para encontrar el placer en la marginalidad, y gente como Jaime Gil de Biedma parece haberlo disfrutado plenamente. No puede decirse que no sufriera las inconveniencias del momento: sabemos que fue detenido al menos una vez, a mediados de los cincuenta, en una redada ocasional, pero las influencias familiares le libraron de que la cosa fuera a mayores y el susto no pasó de una noche en el calabozo[46]. Su *Retrato del artista en 1956* constituye un documento indispensable sobre el poeta, pero también sobre cierto modelo de supervivencia del homosexual. Gil de Biedma menciona de pasada sus encuentros con chaperos barceloneses, y se detiene en largas noches de alcohol que fácilmente podían terminar en la cama. La extraordinaria lucidez de Gil de Biedma quizá da lugar a una visión en exceso optimista. Aunque se apunta a una importante crisis de juventud, con las dudas y sufrimientos esperables en la Barcelona de los años cuarenta, el Gil de Biedma que viaja a Filipinas en 1956 es un individuo maduro, seguro de sí y con una actitud abierta, algo cínica, hacia el sexo. Se ha acostumbrado a vivir en dos niveles simultáneamente: uno social, en el que trata de manera normalizada con otros altos funcionarios de

46 Goytisolo, *En los reinos de taifa*, p., 48

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tabacalera; el segundo como homosexual que, incluso en las misma situaciones, siempre percibe el potencial homoerótico en las situaciones, que, como Lorca y otros antes que él, escapa de estas compañías en busca de placer. Acomodado a la situación, sus poemas de relaciones marginales adoptan un tono lírico («Albada»), al tiempo que es capaz de disfrutar con los recovecos retóricos de su situación.

Es un exilio interior que también aparece en la biografía de Goytisolo. Una vez que asume su diferencia sexual, se produce una grieta entre la vida que le rodea, condicionada por el *habitus* heterosexista, y sus propios deseos y fantasías, que en muchas situaciones no pueden expresarse. Aquí surge una distancia, que si en Gil de Biedma es irónica, en Goytisolo se contagiará de la misantropía del malditismo. En su biografía habla específicamente de «dos apagones bruscos de mi yo social y el desdoblamiento burlón con el que intervenía (...) en escenas públicas u hogareñas supuestamente entrañables o serias: veladas con vecinos bondadosos, visita de un pariente, recepción oficial con subsecretarios o ministros, una risueña merienda de aniversario».[47]

El homosexual que socializa entre heterosexuales siempre mantiene una parte de sí en el revés de la trama, ve conexiones distintas entre las cosas, es consciente de habitar un espacio que los otros no ven. Esto puede darle fuerza, pero también le obliga a moderar la propia expresión y a intensificar las barreras que lo separan del mundo.

Un rasgo de paranoia: homosexuales y delito

El entorno social no permanece idéntico durante el franquismo. Del silencio se pasa a una visibilidad vigilada. Las enmiendas de 1954 a la Ley de Vagos y Maleantes harían del franquismo una suerte de río revuelto para ganancia del chantajista. Absurdamente, el aumento de denuncias por chantaje homosexual sería uno de los aspectos que aducirían ciertos juristas[48] reaccionarios para exigir un endurecimiento de las leyes antihomosexuales en nuestro país, en particular las leyes de «peligrosidad»: la víctima de extorsión quedaba así legalmente culpabilizada y no podía recurrir a la justicia en busca de ayuda.

Dada la mayor visibilidad de la disidencia en las grandes ciudades, son éstas las que se convierten, para el imaginario franquista, en auténticas junglas de corrupción. Pero por eso mismo resultaban atractivas para los homosexuales de los pueblos, que creían encontrar allí, por lo menos, un cómodo anonimato. Quienes crecieron en estas condiciones, en pequeñas comunidades donde todo se sabía, podían huir a entornos en los que la homosexualidad tenía una mayor articulación, aunque ésta tuviera un alcance reducido a círculos pequeños y casi secretos.

Barcelona, ciudad portuaria y alejada de las altas instancias políticas, destaca ya en la posguerra como centro de atracción de homosexuales, y mantendría esta reputación marginal hasta los años ochenta. Testimonios de contemporáneos nos hablan de numerosos locales durante el franquismo, que se dirigían

47 Ibid., p. 276.
48 Por ejemplo, Antonio Sabater y Tomás, *Gamberros, homosexuales, rufos y maleantes*. Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1962, p. 186-188.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a tipos de clientes bien delimitados: desde el marinero de permiso hasta el burgués. Terenci Moix habla de una gran variedad de locales que a principios de los sesenta empezaban a perder la absoluta zafiedad de los descritos por Goytisolo:

> Así caminé por mi propio pie hacia una zona del Barrio Chino que no había frecuentado durante mi infancia: la que se halla al otro lado de la Rambla, la que intrinca su ovillo de callejas detrás de la Plaza Real y tiene su eje en la calle de Escudellers (...). [Los bares principales] eran (...) creo recordar, el Nagasaki, el Tabú, el Áncora y el Rívoli. Estando todos situados en la misma calle Códols demostraban que la Barcelona del franquismo fue una sucursal de Sodoma sólo superada por Gomorra (...). Durante el franquismo la búsqueda homosexual era mucho más activa de lo que normalmente se piensa. Los bares funcionaban a local lleno. Y aunque alguien pudiera pretextar que se trataba de puntos de encuentro, se convertían directamente en lugares de trato. (...) En aquellos bares de luminotecnia perversa, el trato era directo, desnudo, eficaz. Ríos de hombres entraban, echaban un vistazo, volvían a salir si la mercancía no era de su agrado, y así de un bar a otro de la misma calle. Los que se quedaban iban directamente al ataque. Había junto a la barra taburetes altos, ocupados a menudo por la mercancía más joven.[49]

A partir de aquí y de otros indicios (la cantidad de locales de prostitución masculina, por ejemplo, o las historias orales que circulan en torno a pueblos de la cuenca mediterránea, así como los testimonios de extranjeros como Tennessee Williams[50]) es posible deducir que, al menos, los contactos homosexuales se producían con gran frecuencia, siempre que no se hablase de ello.

Por las razones sugeridas, era una experiencia siempre colindante con el delito. Oficialmente existía una identificación entre homosexualidad y crimen ratificada por autoridades científicas como el doctor López Ibor, quien en su trabajo ya comentado afirma: «Es corriente entre los homosexuales encontrar, respecto a su pareja, la más completa servidumbre sexual, y los celos violentos son a menudo origen de actos delictivos»[51]. Se trata de una idea que tendrá acomodo entre las clases medias. Una encuesta realizada en 1972 concluía que para la mitad de las amas de casa los homosexuales eran enfermos, para la otra mitad delincuentes[52].

La homosexualidad era cuestión nocturna, de esquinas, callejones, descampados o pajares, y en muchos casos se asociaba a la violencia. Un clima de sordidez es casi inevitable cuando se habla de los «ambientes homosexuales». No sorprende en libros tan exitosos como *La máscara de carne*, pero las referencias aparecen incluso en trabajos bienintencionados, como *Un amor fora ciutat* o incluso *Heraclés*, el texto con mayor voluntad homófila del franquismo. Así, la salida a la luz de la experiencia sexual a través de casos particulares significaba

49 Moix, 1993, p. 220-221.

50 El legislador era consciente de la presencia creciente de homosexuales extranjeros, que fue el motivo clave aducido para alterar el borrador de la LPRS: de referirse a los «homosexuales» se pasó a hablar de «los que realicen actos de homosexualidad» para evitar así detenciones masivas de turistas. Domingo Loren, 1978, p. 46.

51 Lopez Ibor, 1968.

52 Cit. en Flavia, 2003, p. 21.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

inevitablemente un falseamiento de la misma en términos generales. Es posible que el crimen fuera consecuencia de emociones forzosamente marginadas, pero éstas existían también de manera independiente, alejadas de los comportamientos dramáticos. Al expresarse exclusivamente cuando acababan en tragedia, la presencia de la homosexualidad en la prensa parecía relacionarse *esencialmente* con la criminalidad. La conocemos, eso sí, por situaciones excepcionales que aparecían periódicamente en las páginas de sucesos: crímenes, redadas, corrupción, escándalo. Así, en el asesinato de la conocida *cocotte* Carmen Broto en 1949, se dio bastante relevancia a la «homosexualidad» del que fue su asesino. Era también su amante, pero está claro que su (simultánea) heterosexualidad no tuvo nada que ver con el asunto; sólo los homosexuales son lo suficientemente degenerados como para asesinar brutalmente a prostitutas. Como dice Gil-Albert, lo que sale a la luz a través del escándalo siempre queda distorsionado ante la opinión pública[53]: incluso el razonamiento más absurdo se presenta como algo que tiene perfecto sentido. Y a partir de ahí queda asimilado en el inconsciente colectivo. Lo que tenemos aquí es un proceso de cuidadosa selección. No es que no existieran esos casos (aunque su justificación era distinta a la propuesta por la prensa): simplemente no se hablaba de otros, mucho menos dramáticos.

Eran situaciones en las que el homosexual aparecía en posiciones conflictivas o angustiosas: los titulares de prensa sobre crímenes producían imágenes que sugerían individuos peligrosos. El resultado es que ejemplos de comportamientos delictivos tomados de la vida real siempre estaban a mano para corroborar la degeneración esencial de todos los homosexuales. Así, para ilustrar la peligrosidad del homosexual, Sabater y Tomás aduce los siguientes ejemplos, con los que cree demostrada su tesis de que el homosexual maduro tiene una tendencia imparable a corromper, mentir y asesinar a adolescentes[54]:

> C.M. denunció que F.O., de 63 años, con quien hacía vida marital desde hacía siete años, realizaba toda clase de actos deshonestos con dos hijos suyos y de su legítimo marido, de 9 y 11 años de edad. Ambos menores corroboraron la denuncia de su madre, y manifestaron que hacía largo tiempo que su «padrastro» les obligaba a tales manipulaciones homosexuales bajo amenazas de muerte, a cuyo efecto se los llevaba al campo.
>
> J.G., de 18 años, denunció que J.L., de 53, le había prometido la cantidad de 1.000 pesetas si se acostaba con él, a lo que accedió, pero que a pesar de ello no le había pagado la cantidad convenida.
>
> En el año 1947 fueron asesinados F.T. y E.O., de 17 años, que se dedicaban a la «busca de invertidos»; el autor contaba 47 años.
>
> (...)
>
> En el año 1959 fue asesinado un inocente niño de 13 años, por un ex mozo de labranza de su propia casa, de 32 años de edad, por no acceder a sus torpes deseos.

53 Gil-Albert, 1987.
54 Sabater y Tomás, 1962, pp. 181-182.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No importaba que, como sugieren las citas del propio autor, en algún caso los jóvenes agredidos sean también delincuentes: la culpa es siempre, exclusivamente, del homosexual. La diferencia de edad es una constante en el libro y destaca los aspectos de corrupción que se dan en todo contacto homosexual[55]. Se trata de una manifestación de pensamiento paranoico en el que casos aislados se convierten, a través del prejuicio, en la esencia de la realidad. Por supuesto, Sabater y Tomás es un caso extremo, como se pone en evidencia en la serie de entrevistas de Domingo Lorén[56]. En general, la profesión jurídica estaba dividida al respecto, y los desacuerdos crecieron al llegar los años setenta. Pero de alguna manera, sus opiniones fueron refrendadas (o al menos aceptadas tácitamente) por el sistema. No en balde estamos ante uno de los impulsores de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, y en los años cincuenta y sesenta era juez de Vagos y Maleantes.

Ocasionalmente, era posible ver que cierta cultura de la homosexualidad seguía viva, pero sólo a través de ecos. Alguna evidencia se enuncia desde posiciones paranoicas. Según Sabater y Tomás:

> La solidaridad de los homosexuales y su organización son excelentes, se conocen entre ellos y se presentan entre sí amigos. Usan con frecuencia signos secretos para reconocerse; algunos anuncios indican claramente el tráfico homosexual.[57]

No es que hubiera alternativas: si cualquier manifestación de la homosexualidad que saliese a la luz merecía condena, el uso de códigos era natural. De nuevo, el oprobio se dirige contra quienes eran víctimas del sistema, incluso al utilizar los mecanismos de defensa más inofensivos.

Muchos homosexuales abandonaron el pueblo o los ambientes urbanos convencionales para refugiarse en otros medios más excéntricos: la farándula o el clero especialmente. El mundo del espectáculo proporcionaba un paradójico refugio: el franquismo lo consideraba fuente de inmoralidad, así el homosexual podía confundirse con la mujer ligera de cascos, el adúltero y el antiguo izquierdista sin destacar demasiado. Al mismo tiempo, había ciertas posibilidades de que unos homosexuales conocieran a otros y se establecieran lazos de amistad o, al menos, complicidad sin tener que aventurarse por terrenos desconocidos. Aunque parte del trato era la imposibilidad de establecer un discurso público al respecto, se formaban círculos de complicidad y de influencia.

A este ambiente pertenecen los escasos homosexuales realmente célebres del franquismo. Rafael Torres habla de cierta tolerancia pública con las figuras del espectáculo, aunque esto siempre es matizable. Es cierto que el bailarín Antonio fue admitido, pero a costa del silencio[58]. Aunque la homofobia no fue

55 En otro momento, Sabater y Tomás aseverará, sin que ello requiera mayor demostración al parecer, que «Entre los hombres homosexuales son muy raros de ordinario los lazos homoeróticos profundos y duraderos, en contraste con la impresión provocada por una determinada literatura utilitaria. (...) se busca (...) el placer sexual, de tal manera que puede hablarse de un marcado primitivismo de estas parejas sexuales». (p. 194).

56 En Domingo, 1978, pp. 134-143. No es el único reaccionario cuyas opiniones recogió Domingo, pero sí uno de los más extremados.

57 *Op. cit.*, p. 195.

58 Torres, 2002, p. 169.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el único motivo por el que Miguel de Molina tuvo que salir al exilio (tenía fama de republicano y al parecer conocía los secretos sexuales de un alto dignatario del régimen), la injuria homofóbica se utilizó con saña y consistencia para manchar su nombre, al tiempo que ocultaba en parte los auténticos motivos de su exilio. Primero se le persiguió económicamente, obligándole a pagar un exorbitante porcentaje de sus ganancias a un oscuro personaje; en 1947 vino el secuestro, seguido de tortura, del Teatro Pavón, cuyos detalles no están del todo claros[59]. Incluso una figura tan emblemática como Luis Mariano prefirió desarrollar su carrera en Francia. Los rumores sobre su homosexualidad en España eran recurrentes, pero era su ausencia lo que permitía que no tuviesen mayores consecuencias. El machismo franquista permitía a las mujeres adorar al maricón de las operetas[60], pero no se toleraba su presencia en España. En cierto modo, era el ídolo ideal: inocuo y además ausente.

Los homosexuales en el mundo del espectáculo desarrollaron una subcultura con sus propios códigos y rituales, sin gran contacto con el mundo exterior[61]. A la hora de la liberación homófila estas pequeñas comunidades no se situaron a la vanguardia del movimiento: ciertos homosexuales durante el franquismo hicieron de aquella situación un modus vivendi del que les costaba escapar y en el que encontraron cierta realización[62].

En cuanto a la historia de los homosexuales que, de buena o mala fe, se refugiaron en la Iglesia, está por escribirse. Sería una historia fascinante, como sugieren testimonios posteriores: la presión eclesiástica da lugar a una visión deformada del equilibrio entre comportamiento público y las demandas del deseo; la voluntad de represión (o de guardar las apariencias) podía romperse dando lugar a una avalancha de sentimientos mal asimilados. Es fácil pensar por qué tenía que ser así: se trata de un tema recurrente en la historia de la disidencia sexual cuando vienen tiempos de represión: la Iglesia es refugio y coartada, pero siempre se paga un precio. La institución mantenía, en general, una actitud hipócrita[63]. Teóricamente, el código eclesiástico condenaba con dureza al homosexual[64], pero para salvar su buen nombre de la Iglesia, hacía esfuerzos por evitar que ciertos escándalos trascendiesen, al tiempo que podía ser muy dura con las menores transgresiones.

En el resto de la sociedad se imponía la invisibilidad más absoluta. Pero incluso la asimilación (es decir, la invisibilidad) tenía su precio. Quienes habían sido fichados o eran víctimas de rumores estaban en una situación de libertad vigilada. Sabían que los sicarios franquistas no tolerarían la menor salida de tono en esta cuestión. Así, aunque hasta cierto punto era posible *existir*, cualquier signo que incitase a la complicidad era interpretable como corrupción o escándalo.

59 Molina, 1998, p. 145.
60 Terenci Moix, *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
61 Arturo Arnalte habla del famoso figurinista Vitin Cortezo que, protegido en el medio teatral, salió a flote a pesar de tratarse de un hombre con una pluma escandalosa: Arnalte, 2003, p. 261.
62 En algunos casos se desarrolló toda una cultura de «fiestas privadas» frecuentadas por gente del espectáculo. Véase Arnalte, 2003, p. 262 y ss.
63 Los trabajos autobiográficos de Antonio Roig ilustran la actitud de la institución eclesial.
64 Domingo, 1978, p. 51 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Contexto internacional

Al situar a España en un contexto internacional puede sorprendernos no encontrar grandes diferencias con lo que se hacía en otros países europeos. Es cierto que aquí había una dictadura que hacía del machismo más brutal una de sus principales marcas de identidad. Eso explica la situación aquí. Pero ¿por qué el mariquita afeminado era también el modo preferido de representar la homosexualidad en Francia, país que acusó con mayor fuerza el impacto de Gide y Proust[65]? ¿Por qué una película, que hoy parece tímida, como *Victim*[66] fue objeto de gran escándalo en Gran Bretaña? Alemania continuó, incluso después de la experiencia del nazismo, sin derogar las leyes antihomosexuales. En cuanto a Estados Unidos, la homosexualidad aparece en el cine de Hollywood y las novelitas populares como algo patológico de lo que mejor no hablar y las leyes antisodomía siguen presentes en la legislación de diversos estados.

Nuestra dictadura dio lugar a tratamientos de la homosexualidad especialmente virulentos, pero el silencio y la tendencia al estereotipo homófobo existían en todo Occidente desde la Segunda Guerra Mundial. La sociedad de la segunda posguerra parece haber desconfiado, en todo el mundo, de la relajación moral de otros tiempos y acentúa la desconfianza con la que observa al homosexual. Es como si no se hubiera aprendido nada de los experimentos de los años veinte. Tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial se da en Occidente un repliegue conservador que pone la familia en el centro de la estructura social. John d'Emilio[67], en su estudio pionero sobre comunidades homosexuales estadounidense en este periodo, habla de que la guerra contribuyó a la independencia femenina, ya que las mujeres tuvieron que ocupar puestos en las fábricas mientras que los hombres estaban en el frente; además, éstos podían haber descubierto, durante sus años en el frente, emociones a las que no siempre se daba nombre pero que eran difíciles de descartar. Evidentemente había llegado el momento en que las aguas debían volver a su cauce.

Diversos discursos institucionales dejaron bien claro que la homosexualidad no tenía cabida en la nueva situación, que, una vez ganada la batalla contra el mal, había que construir una nueva sociedad basada en una interpretación estricta de los parámetros tradicionales. La representación de la homosexualidad siempre se realiza en términos fóbicos, se representa al homosexual como una amenaza. Así, en los tratamientos con aspiraciones de seriedad aparece siempre un ser monstruoso, con tendencias criminales, abocado a la perversidad. En otros casos, el sentimiento de amenaza se disipa a través de la ridiculización.

Es verdad que en estos países la represión del discurso homófilo fue menos absoluta y duró menos; ciertamente la homofobia liberal como discurso mayoritario se instaura antes en las democracias. *Victim* (la historia de un abogado ex homosexual que defiende a un amigo y en el proceso ha de salir

65 Por ejemplo, en uno de los grandes éxitos del teatro francés, *La cage aux folles* (*La jaula de las locas*), de Edouard Molinaro.
66 *Victim*, Basil Dearden, 1961. La película (*Víctima*) no se estrena en España hasta 1975.
67 John d'Emilio, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a la luz su pasado) puede parecernos tímida, pero va mucho más allá de lo permisible en nuestro país. En cuanto a Francia, a pesar de la fuerte homofobia que se vivió durante el gaullismo, empezó a contar con una organización homófila, Arcadie, en 1954. Estaba lejos de ser un grupo radical que aspirase a una liberación total, al contrario; pero mantuvo viva la llama del discurso gideano (en sí bastante compatible con el conservadurismo, como hemos visto). Asociaciones similares existían también en Estados Unidos (la Mattachine Society). Aunque el conocido estudio de Vito Russo[68] sugiere que la mayoría de las representaciones de la homosexualidad en el cine de Hollywood eran bastante monolíticas, trabajos más recientes han descubierto toda una tradición de literatura popular en este país que, si bien en ocasiones caían en el amarillismo, otras veces, en novelas como *Quatrefoil*, de James Barr, se acercaban a un discurso de comprensión con fuertes dosis de homoerotismo, un discurso que parecía sugerir la existencia de una tierra prometida, lejana y a menudo inalcanzable, pero real. El homoerotismo aparece en ciertas colecciones de narrativa *pulp* en los Estados Unidos, tanto en la portada como en las descripciones. Es cierto que la homosexualidad salía mal parada al final, pero hasta llegar ahí, los textos eran una fuente de ciertos placeres que se negaban en otros ámbitos culturales.

Los años sesenta, por otra parte, traerían un lento deshielo que, a pesar de la falta de práctica, significará un pausado renacer del discurso homófilo en Occidente. Novelas como *El cuarto de Giovanni*, de Baldwin, o los textos de Julien Green en Francia abren el camino a unas prácticas literarias sobre la experiencia homosexual y dirigidas a (de manera encubierta) homosexuales, en las que el elemento erótico se combina con un elemento humano. El conservadurismo de estas sociedades, paranoico y brutal en algunos casos, no impide por completo cierta variedad de discursos en torno a la disidencia sexual que podían actuar como válvulas de escape.

Es la diferencia entre cualquier dictadura y cualquier democracia, incluso cuando compartan mecanismos de represión. Una dictadura constituye un modo de gobierno monológico, en que las cosas no son negociables. Las fronteras entre lo decible y lo que hay que silenciar están claras y se imponen por la fuerza. La censura es el mecanismo mediante el cual la representación se pone bajo el control de un grupo pequeño de individuos. Existe todavía un comité de censura en la sexófoba Gran Bretaña, lo cual es lamentable. Por otra parte se perciben grandes diferencias entre la censura en una democracia y la censura en una dictadura. Las ideas del comité de censores británico se discuten en la prensa y son vulnerables a la presión social, ha de haber cierta transparencia en sus decisiones, que tienen que estar justificadas según el contexto social del periodo. Cuando *Victim* se sometió al comité de censura británico, la respuesta fue un informe ponderado que, a pesar de presupuestos homófobos y diversas sugerencias, concluía que no tenía sentido prohibir la realización de la película[69]. En una democracia, el censor no puede hacer cualquier cosa. Los criterios han de estar pactados y nunca son definitivos.

68 Vito Russo, *The Celluloid Closet*, Nueva York, Harper and Row, 1987.
69 Anthony Aldgate, *Censorship and the Permissive Society*, Oxford, Oxford University Press, p. 135.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Censura

En España, la censura fue un mecanismo de control de la difusión de discursos culturales, y se concentró en tres áreas, a las que se dio distinta prioridad a lo largo de los años: religión, política y sexo. La política parece ser el criterio predominante hasta mediados de los cincuenta. En el preámbulo de la Orden Ministerial de Gobernación del 15 de julio de 1939, la censura se establece explícitamente como instrumento para la educación política y moral del pueblo Español tras la Revolución[70]. Las instrucciones para los censores eran oficiosas, y se daban directrices, a la vez vagas y estrictas, sobre el nuevo espíritu nacional, que incluía, por supuesto, el apoyo en el catolicismo.

Esto significa que, hasta principios de los sesenta, el celo censor en cuestiones sexuales estaba en sintonía con el panorama internacional. En los Estados Unidos, el Código Hays (propuesto por la propia industria cinematográfica como mecanismo de autorregulación), moldeado por actitudes hacia el sexo similares a las existentes en nuestro país, prohibía cualquier representación positiva del sexo extramarital (incluyendo las «perversiones sexuales») y obligaba a los matrimonios a aparecer en el cine en camas separadas. Cuando éste desaparece oficialmente en 1961 (lo cual sólo supone un relajamiento de la censura, que se sigue ejerciendo por otros medios), se elaborarán en España reglamentos censores para cine y teatro específicos, aprobados en 1963. Desde mediados de los cincuenta encontramos un énfasis obsesivo por cuestiones de «moralidad pública». Dicho reglamento especificaba los casos en que las conductas inmorales podían permitirse y en cuáles tenían que ser prohibidas o alteradas[71].

La censura franquista se dejaba engañar fácilmente debido a su limitada perspicacia (unida a una ilimitada suspicacia), pero al elaborar el engaño los creadores pagaban un precio en términos de comprensión y popularidad de sus ideas. Los censores sabían que el gran público sólo sería capaz de leer la crítica directa, y esto era lo que no se permitía a Saura, Bardem o Berlanga. Películas como *El verdugo* o *La caza* sólo les expresan disconformidad con el régimen a aquellos que ya lo rechazan de antemano y que, además, saben cómo extraer las narrativas de tal disconformidad de la comedia negra de la primera o del oblicuo simbolismo de la segunda.

El apartado nueve de las «Normas de Aplicación» de la ley del 9 de febrero de 1963 dice que se prohibirá «la presentación de perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y determinante consecuencia final»[72]. No es un artículo demasiado claro, pero había poco que añadir a las normas generales que hablaban del tratamiento que el censor debía hacer de «El mal», una de cuyas manifestaciones era, sin duda, la homosexualidad.

---

70 Román Gubern, *La censura*, Barcelona, Península, 1981, p. 60.

71 Recordemos que, a través de cambios en el doblaje, se eliminaban adulterios en películas como *Mogambo* (los esposos que interpretaban Donald Sinden y Grace Kelly se convertían en hermanos) y *La condesa descalza* (el marido de Ava Gardner aquí se transformaba en su hermano). En otros casos, los excesos de pasión eran, simplemente, cortados en las versiones españolas, como el revolcón playero de Burt Lancaster y Deborah Kerr en *De aquí a la eternidad*.

72 Cit. en Gubern, 1981, p. 232.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

2. El mal se puede presentar como simple hecho o como parte del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.

3. La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprobable deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.

4. La película debe conducir, lógicamente, a una reprobación del mal, considerado, al menos, como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.

(...)

6. No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degradación y el sufrimiento ajenos si se obedece a los principios de una crítica netamente hecha y no se atenta a lo dispuesto en estas Normas.[73]

Como vemos, por encima de la mera representación de la homosexualidad se castiga una representación positiva de la misma. En realidad, dada la situación no era demasiado probable que directores españoles quisieran llevar el tema a la pantalla con franqueza. Podemos deducir su actitud a partir de los cambios introducidos en películas extranjeras o de decisiones tan arbitrarias como la prohibición temporal de *Con faldas y a lo loco*[74]. Frente al ponderado informe de la censura británica sobre *Victim*, el informe del censor franquista sobre la película de Wilder reza: «Prohibida, aunque sólo sea por subsistir la veda de maricones»[75]. No importaba gran cosa que los personajes hicieran gala de una calculada heterosexualidad casi compulsiva. El ramalazo de Jack Lemmon y la ambigüedad de Joe E. Brown eran suficientes para un censor que no sabía justificarse más que en los aspectos más obvios. Por otra parte, los aspectos más delicados de *La gata sobre el tejado de zinc*[76] o *De repente, el último verano*[77], fueron severamente alterados o prohibidos.

A veces se llegaba a extremos grotescos. Terenci Moix ha contado cómo los censores trataron de hacerle cambiar el personaje homosexual de su novela *El día que murió Marilyn* por una chica[78] para dar sentido lícito a sus relaciones con hombres. Sugerencias como esta estaban a la orden del día. Moix prefirió postergar la publicación en espera de tiempos mejores. En otros casos, como sucedería con la novela de Pedrolo *Un amor fora ciutat* la publicación condujo a procesos por «escándalo público». El tema de estos procesos era siempre el carácter presuntamente positivo que se daba a la homosexualidad.

El franquismo no es un yermo en cuanto a representación homosexual, no puede serlo. Son cuarenta años, en los que se producen grandes cambios.

73 Normativa legal recogida en Luciano García Lorenzo, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980, pp. 231-232.
74 *Some Like it Hot*, 1962.
75 Cit.en Gubern, 1981, p. 137.
76 *Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1957.
77 *Suddenly, Last Summer*, Joseph L. Mankiewicz, 1961.
78 Cit. en Fluvià, 2003, p. 18.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Además, la represión no hace desaparecer una cultura tan arraigada aunque consiga borrarla de los discursos públicos. Pero la constatación de una *experiencia* homosexual en el periodo es difícil: la representación en primera persona está silenciada, la homofilia penada. Sobre todo a través de la censura, pero también a través de una ambigua ley que castiga el «escándalo público» y, sobre todo, por el fuerte *habitus* machista que se instala en las relaciones sociales durante la España de Franco. Es la época en que el miedo está tan interiorizado, que se darán largos rodeos para evitar reconocerse como homosexual. Estos rodeos son desorientadores para el crítico y el historiador. La homosexualidad de ciertas narrativas y testimonios apenas tiene un sentido claro, su intencionalidad es siempre confusa.

1.2 LEGISLACIÓN

Reforzar la homofobia: la enmienda de 1954

Por si la represión social, interiorizada por el individuo, no fuera suficiente, el franquismo extremará las medidas legales para luchar contra la visibilidad homosexual. Cierta moral machista y el integrismo católico (aunque no siempre en sintonía con la Santa Sede) se convierten en asunto de Estado: el *habitus* de dominación masculina se expresa ahora sin tapujos en el texto de la ley. Un aspecto en el que se percibe la necesidad de un cambio con respecto a los denostados aires liberales de la República es precisamente la homosexualidad. El 15 de julio de 1954 se aprueba una enmienda a la Ley de Vagos y Maleantes (originalmente redactada, recordemos, en la época republicana por Jiménez de Asúa y López Rey), para poder castigar con mayor dureza los comportamientos homosexuales. Aunque uno de los motivos dados para tal inclusión fue «el aumento de la homosexualidad»[79], igualmente podría hablarse de la disminución del miedo o la exacerbación de la paranoia del franquismo, que tras quince años «triunfales» veía resquebrajarse una autarquía tan terrible como estabilizadora. Las causas de tal «propagación» (a la que las leyes tratarán de poner coto) eran, según Sabater y Tomás, tres y sólo tres. Veámoslas[80]:

> a) El proselitismo realizado entre jóvenes de clase humilde (...) por extranjeros; por invertidos acaudalados e influyentes y ciertas celebridades artísticas, cinematográficas, teatrales etcétera, protectoras de los que aspiran a triunfar en esas ramas, iniciándose en tal aberración.
>
> b) El narcisismo imperante de la juventud, favorecido por el progresivo afeminamiento de la indumentaria masculina (desfile de modelos varones, exhibición de peinados, etcétera).
>
> c) La vida fácil y cómoda, que a los jóvenes les proporciona su trato y relación homosexual, ya que sin necesidad de trabajar tienen resuelto su problema económico.

79 Domingo, 1978, p. 137.
80 Sabater y Tomás, 1962, p. 215.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay en los textos paranoicos una especificidad que sugiere la visualización por parte de sus autores. Se percibe en este texto al jurista imaginando con nitidez a un joven atractivo a punto de caer en las garras de un frívolo director de cine. Nótese también que hay aquí una crítica implícita (pero más que obvia) a la modernización del país, actitud que se confirmará cuando estudiemos las representaciones de la homosexualidad en la tercera sección de este capítulo: el recrudecimiento de la homofobia se da aquí como respuesta al miedo de desintegración social, en este caso del sistema monolítico surgido a consecuencia de la victoria de los nacionales[81]. Al reprimir al homosexual, se salvaba a España de la temida influencia de artistas, intelectuales y extranjeros. Las profesiones más «artísticas» y la llegada imparable de extranjeros son la fuente de la corrupción. El recurso al «narcisismo» y a la sociedad de consumo fueron dos de las bestias negras del nacionalcatolicismo más rancio en los años sesenta[82]. Así, un pensamiento basado en el miedo subyace toda la jurisprudencia franquista sobre la homosexualidad[83]. El endurecimiento viene acompañado por otras expresiones de paranoia: en febrero de ese mismo año, la revista *El Español* publicaba un reportaje sustancial en el que lanzaba la voz de alarma contra la «internacional comunista y homosexual»[84].

Se trata de la legislación más dura que nunca tuvimos: en lugar de limitarse a distinguir entre homosexualidad y heterosexualidad en delitos ya tipificados (como sucedía en el Código Penal del 28), simplemente condena a los homosexuales por el simple hecho de serlo. Tras la modificación de los artículos segundo (apartado 2) y sexto (apartado 20) la ley decía así[85]:

> A los homosexuales, rufianes y proxenetas, a los mendigos profesionales y a los que vivan de la mendicidad ajena, exploten menores de edad, enfermos mentales o lisiados, se les aplicarán, para que las cumplan todas sucesivamente, las medidas siguientes:
>
> a) Internado en un Establecimiento de trabajo o Colonia agrícola. Los homosexuales sometidos a esta medida de seguridad deberán ser internados en Instituciones especiales, y, en todo caso, con absoluta separación de los demás.
>
> b) Prohibición de residir en determinado lugar o territorio y obligación de declarar su domicilio.
>
> c) Sumisión a la vigilancia de los delegados.

Se trata de una ley predelictual (o derecho preventivo), que considera al homosexual un criminal en potencia y por lo tanto lo elimina de la vida pública con el fin de proteger a la sociedad[86]. Por otra parte, esto hacía difícil la

81 Significativamente, en 1956, año clave del «despegue económico», la prostitución queda «abolida» en España «por virtud de interés moral y social y velando por la dignidad de la mujer». Véase Javier Rioyo, *La vida golfa*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 367.

82 Retomados por presuntos *enfants terribles* del tardofranquismo como Francisco Umbral, que elabora un deprimente «retrato de grupo» de los modernos en *El Giocondo* (1970).

83 Domingo Lorén entresaca de un buen número de sentencias el tipo de lenguaje empleado para referirse al homosexual y que hunde sus raíces en la tradición más reaccionaria: «vicio nefando», «acto contra natura», «muestra dañina y repulsiva de la degeneración individual», «actos altamente ofensivos a la moral y las buenas costumbres», «ultraje al pudor social», «actos repulsivos», «práctica obscena», «vicio antinatural», etc. (Domingo, 1978, p. 36).

84 Fluvià, 2003, p. 15.

85 Cit. de García Valdés, 1981.

86 Situación imaginada por Philip K. Dick en aquellos años en su relato *Minority Report* y rodada por Spielberg.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

defensa foral de los detenidos: ¿cómo se plantea la defensa de alguien que no ha cometido delito? La arbitrariedad de los jueces tenía aquí el campo abierto. El segundo objetivo que se marcó la ley en sus orígenes, el de la reinserción, ni siquiera se plantea en el texto, como vemos. De hecho, hará falta esperar a la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social para que tal propósito se haga explícito (aunque raramente se lleve a la práctica como veremos).

Por supuesto, la tríada de delitos sexuales mencionada en el capítulo anterior permanece vigente en la legislación a lo largo del periodo, tipificados en el título IX del Código Penal, así como en artículos más generales del título II, que se refiere a los delitos contra la seguridad interior del Estado y que estipula multas de 10.000 a 100.000 pesetas contra los responsables de «publicación de noticias falsas o informaciones peligrosas para la moral o las malas costumbres» (artículo 165 bis-b). Además, define las reuniones o asociaciones ilícitas como aquellas «contrarias a la moral pública» (artículos 166 y 172)[87]. A pesar de la indiferencia que parece mostrar sobre orientación sexual, la actitud de los jueces será determinante en su utilización contra los homosexuales. Por ejemplo cualquier reunión de homosexuales, por pacífica que fuera, que siguiera la pauta de movimientos (de objetivos más bien conservadores desde una perspectiva contemporánea) como la Mattachine Society en los Estados Unidos o Arcadie en Francia podía ser castigada como una asociación de este tipo. Cuando el abogado y político socialista Pablo Castellano intentó asesorar la creación de una asociación de homosexuales en España, se le amenazó con ser procesado según el artículo 172[88].

En cuanto a los delitos sexuales tradicionales, sigue sin estipularse distinción en las penas según la orientación sexual. Como hemos visto, los dos primeros se refieren al uso de la fuerza («abusos deshonestos», artículo 430) y a la corrupción de menores (artículo 452 bis-b) respectivamente, y en su implementación existe cierto acuerdo. Habría matizaciones sobre cómo se lee la cuestión de la «corrupción», ya que era fácil considerar toda formulación positiva de la homosexualidad como «proselitismo» y, si tal concepción positiva se transmitía a un joven (la mayoría de edad se fijaba en los veintitrés años) se consideraría corrupción, y por lo tanto delito[89]. Además, la jurisprudencia tiende a considerar que *toda* relación con un «menor de edad» puede interpretarse como corrupción por parte del adulto, lo cual es muy discutible. En la práctica, servía para alejar a los homosexuales de profesiones que le expusieran al contacto con la juventud, como la enseñanza[90]. En los años setenta, feministas como Lidia Falcón señalaron que, además, la ley era misógina, ya que al hablar de violación sólo la concebía como de hombre a mujer[91]. Igual que el lesbianismo resultaba inconcebible y por lo tanto inexistente para la reina Victoria, la violación anal de un hombre resultaba impensable para la mentalidad masculinista de la jurisprudencia española.

87 Domingo, 1978, pp. 24-25.
88 Alfonso García Pérez, *La rebelión de los homosexuales*, Madrid, Pecosa, 1976.
89 Sobre este tema pregunta Domingo a sus entrevistados. En los casos más recalcitrantes se asevera que sí, que la ley podía interpretarse para que tales explicaciones constituyeran «corrupción» si la homosexualidad se presentaba bajo una luz medianamente aceptable.
90 De nuevo, Domingo Lorén plantea estas cuestiones a sus entrevistados. La gran mayoría declara que la ley, en sí, no podría emplearse con el fin de apartar de la enseñanza a un homosexual que no hubiera cometido delito.
91 Ibid., p. 273.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Escándalo Público

El concepto de escándalo público (contemplado en los artículos 431 y 432), será, como queda apuntado, el más ambiguo y por lo tanto el que se convertirá en una de las figuras más utilizadas para ejercer homofobia legal:

> Artículo 431
>
> El que de cualquier modo ofendiere el pudor o las buenas costumbres con hecho de grave escándalo o trascendencia, incurrirá en las penas de arresto mayor, multa de 10.000 a 50.000 pesetas e inhabilitación especial.
>
> Si el ofendido fuere menor de veintiún años, se impondrá la pena de privación de libertad en su grado máximo.
>
> Artículo 432
>
> El que expusiere o proclamare por medio de la imprenta u otro medio de publicidad, o con escándalo, doctrinas contrarias a la moral pública, incurrirá en la pena de multa de 10.000 a 100.000 pesetas.[92]

En su formulación, se trata de un delito de carácter general. Escandalosa es, según el texto de la ley, toda acción que dañe la «pudicia» o el sentido de la moral de un tercero. Esto presupone una moral única e inmutable. Al mismo tiempo no dice gran cosa: no es la función del legislador *definir* el contenido de esta moral, por lo tanto el juez no encuentra un terreno firme sobre el que dictar sentencia. En una situación donde la homofobia es una ideología hegemónica, esta indefinición se llena a partir de una concepción determinada de la moral y la pudicia, lo cual equivale a un prejuicio.

El resultado es que el cariño homosexual se considera, intrínsecamente, más escandaloso que el cariño heterosexual, y por lo tanto penado con mayor rigor. Tiende a presuponerse, con el apoyo de diversas leyes, que la homosexualidad tiene, en sí, un poder corruptor que cualquier acto homosexual de cualquier tipo que sea observado por un ciudadano es intrínsecamente escandaloso y dañino para las buenas costumbres, y por lo tanto merece ser castigado. Hay que añadir que, hasta bien entrados los años sesenta, también las demostraciones de cariño heterosexual tenían un aspecto escandaloso. A pesar de esto, Domingo Lorén concluye que la homosexualidad era, con mucho, el delito más castigado bajo la denominación de escándalo público[93], y el escándalo fue responsable del mayor porcentaje de procesamiento de homosexuales durante el periodo. Si la moral pública se relaja durante la República, volverá a cierto integrismo sexual con el franquismo[94].

El concepto de «escándalo público» muestra sus inestabilidades e incoherencias en las opiniones expresadas por los juristas a los que Domingo Lorén entrevistó[95]. Una de las preguntas recurrentes se refería, por supuesto, a lo que, en opinión de éstos, constituía «escándalo». A pesar de que habían pasado más de cuarenta años desde la formulación de la ley, existía un acuerdo en la imprecisión del término. Algunos de los entrevistados son franquistas, y en sus opiniones se reflejan las confusiones a que podía dar lugar esta figura.

92 Cit. en Domingo, 1978, p. 27.
93 Domingo, 1978, p. 36.
94 Sobre la retórica de este nuevo puritanismo véase Martín Gaite, 1987.
95 Domingo, 1978.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aunque algunas de las respuestas son en ocasiones ponderadas e incluso progresistas, siempre se deja al criterio de los jueces la interpretación del texto de la ley. Dado que los jueces bien pueden estar imbuidos de un discurso homofóbico que, hasta recientemente, era prácticamente asumido por todos, la situación real podía ser más dura de lo que parecía a primera vista.

La ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social

A esta legislación se añade, a principios de los setenta, una nueva ley, la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) que viene a reemplazar la obsoleta Ley de Vagos y Maleantes. Se trata de un ejemplo nefasto de legislación franquista, que evoca la intolerancia irracional y los terrores de disgregación social que forman parte central del imaginario del régimen. Sin embargo, merece la pena no exagerar el cambio que supuso en términos puramente prácticos. Su aprobación el 4 de agosto de 1970 era un modo de deshacer las ambigüedades de la Ley de Vagos y Maleantes. Puede aventurarse que una ley ambigua le convenía a un régimen con las manos libres para actuar como quisiera. Pero, en 1970, España quería dar la imagen de una dictadura «light» cara al exterior, y por lo tanto una ley ambigua habría dejado la cuestión en manos de los abogados. El acoso específico a los homosexuales se consideraba todavía eficaz para dar una imagen íntegra e inflexible del Estado franquista y, en general, la homofobia siempre ha sido una herramienta de cohesión social; de ahí la idea de crear una ley que contemplase específicamente la homosexualidad como delito. Era, entre otras cosas, una manera de decir que la vieja ideología franquista seguía viva.

Por otra parte, el homosexual no era mucho más tolerado por las leyes de otros estados occidentales[96]. Incluso en Francia, tradicionalmente blanda, la situación se endurece en la práctica a finales de los cincuenta para aliviarse a fines de los sesenta. En Gran Bretaña la reforma legal de 1967 (que pone fin a una situación de prohibición total) se limita a legalizar las relaciones homosexuales entre adultos mayores de 21 años en privado, es decir, con la puerta cerrada con llave en un lugar no público en el que nadie pudiera entrar «por error». Lo distintivo en nuestro país no es un exceso de homofobia por parte de los próceres, sino una carencia de garantías constitucionales que conducía a abusos y a una mayor contundencia en los castigos. En este sentido, conviene situar la homofobia en el contexto de otras restricciones a la libertad de conciencia y de comportamientos. Es cierto que el homosexual vivía bajo la amenaza continua de una redada, pero igualmente amenazados estaban los comunistas, los sindicalistas o cualquier alternativa que el régimen diera en considerar peligrosa. Existía un sustrato de «comunidades de perseguidos» que justificaría el frente común de resistencia en los primeros años del postfranquismo.

La homosexualidad volvía a debatirse en el terreno legislativo justo cuando los discursos médicos empezaban a adoptar en el mundo actitudes distintas (aunque la homosexualidad no deja de ser «enfermedad mental» oficialmente hasta entrados los setenta) y la sociedad, tras la revolución sexual de los

96 Fluvià en Enriquez (comp.), 1978.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sesenta, dejaba de considerar la represión del sexo algo prioritario. En España también cambiaba el contexto cultural. Desde los años sesenta se venía disfrutando de una relativa apertura en lo social (el turismo tuvo un papel determinante), y el mayo del 68 tuvo cierto eco también en la universidad española. Los fantasmas de disgregación social volvían a invadir el imaginario franquista. Son signos que se aprecian, por ejemplo, en la relativamente aperturista *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández, que trata a la ligera (pero con irrisión) la homosexualidad y las experiencias prematrimoniales a la vez que inclina las emociones del espectador hacia un casto tradicionalismo.

El anteproyecto de la LPRS fue redactado por Antonio Sabater y Tomás, al que un largo historial de obsesiva homofobia paranoica (los rumores la achacan al hecho de que uno de sus hijos era homosexual), al parecer, «cualificaba» para ello[97]. En su opinión, los homosexuales eran, como tales, peligrosos sociales[98]; se condenaba un modo de ser más que un comportamiento dado. En su entrevista con Domingo Lorén declarará que el castigo al homosexual por el simple hecho de serlo tendría que haberse mantenido en una ley de peligrosidad (ya que los actos sexuales eran, para él, delictivos y por lo tanto contemplados en otros puntos de la ley). Un aspecto interesante, signo del cambio de aires, es que el régimen se dejaba influir por un paradigma de medicalización al referirse a la homosexualidad.

En las primeras décadas del franquismo se había optado por una homofobia paranoica de connotaciones parabíblicas: el homosexual era un malvado, imagen del diablo, un enviado del mal. El régimen lo identificó con sus enemigos más inmediatos, en este caso los comunistas, como sucede en el libro de Carlavilla[99]. Aquí, dada la necesidad de guardar las formas, se cambia de paradigma: a la simple condena doctrinaria sucede el veredicto médico y el homosexual queda a merced de la comunidad científica. Sabater y Tomás utiliza el argumento patológico para justificar sus planteamientos.

El primer borrador de la ley seguía en líneas generales la de la enmienda del 54 a la Ley de Vagos y Maleantes. El único cambio que finalmente se introdujo en relación a la homosexualidad (no necesariamente como consecuencia de las presiones de los activistas) fue pequeño pero crucial: el texto propuesto condenaba a «los homosexuales», mientras que la versión aprobada decía «los que realicen actos de homosexualidad». Así, el texto de la ley quedaba enunciado como sigue:

> Artículo 2
>
> Serán declarados en estado peligroso, y se les aplicarán las correspondientes medidas de seguridad y rehabilitación, quienes:
>
> A) Resulten probadamente incluidos en algunos de los supuestos de este artículo.
>
> B) Se aprecie en ellos una peligrosidad social.

97 Sus ideas se expresan de manera contundente en su libro *Gamberros, homosexuales, rufos y maleantes* (Savater, 1962).
98 Véase Savater, 1962, p. 183.
99 Carlavilla, 1956.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Son supuestos de estado peligroso los siguientes:
> (...)
> 3. Los que realicen actos de homosexualidad.

En cuanto a las medidas de seguridad, quedan fijadas por el artículo 6, número 3:

> A los comprendidos en el número 3... se les impondrán, para su cumplimiento sucesivo:
> a) Internamiento en un establecimiento de reeducación (por tiempo no inferior a seis meses ni superior a cinco años, según concreta el artículo 5).
> b) Prohibición de residir en el lugar o territorio que se designe, o de visitar ciertos lugares o establecimientos públicos y sumisión a la vigilancia de los delegados.

La LPRS se dirigía contra todo un grupo de «enemigos de la sociedad»: prostitutas, drogadictos, quienes pervertían a menores, etc. El fantasma de la disgregación social fue una imagen clave en las postrimerías del régimen, y la homosexualidad epitomizaba esa amenaza: atentaba no sólo contra el decoro personal, sino también contra la familia. Podría aducirse que la ley refleja la creciente visibilidad de estos «peligrosos sociales», que estos grupos constituían una amenaza que había que atajar, pero es posible explicar el proceso a la inversa: el franquismo se sentía inseguro y sin asideros ideológicos, con lo cual invoca el fantasma de la decadencia social. La LPRS no refleja la marginación, sino que hace más visible un sentimiento de inseguridad con el fin de fortalecer el apoyo al régimen. Se aplicó con bastante contundencia: los datos hablan de ciento cincuenta y dos casos en Madrid entre 1974 y 1975. De entre todos los expedientes judiciales en esta ciudad, el 6,2 % eran por casos de homosexualidad[100]. A lo largo de su periodo de aplicación se abrieron 4.000 expedientes en toda España, pero el número de detenidos (y fichados) se elevaba a 50.000, ya que una ley con fundamentos tan débiles daba gran libertad a la arbitrariedad policial que aquí extremó su celo[101]. La distribución por estratos sociales resulta interesante: la práctica totalidad de los acusados son hombres (sólo dos mujeres en estos años), el diez por ciento eran casados, el sesenta por ciento pertenecían a la clase obrera y el porcentaje de profesionales es alto: se acerca a un treinta por ciento en una ciudad en que sólo un escaso porcentaje tenía profesiones liberales. En general, incrementó el sentimiento de inseguridad de los homosexuales, aunque sólo fuera porque ahora se hablaba de ellos como enemigos de la sociedad de una manera mucho más explícita. El celo en su aplicación fue extremado: abundaban los policías de incógnito en cines y lugares de ligue y siempre se hacía un esfuerzo por obligar al detenido a dar nombres de otros homosexuales. La consigna entre homosexuales que salían a locales de ambiente era no llevar jamás consigo una agenda con direcciones o teléfonos, ya que la policía hacía uso de toda la información

100 Fluvià en Enriquez (comp.), 1978.
101 En Valencia, ya durante la transición, surgió la vergonzosa Brigada 26 de la policía, cuya violencia contra chaperos era legendaria.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

posible. La ley no dejó de aplicarse hasta 1981: entre 1975 y 1979 hubo 181 procesados.

En términos reales la situación no cambió gran cosa: los detenidos seguían sometidos a abusos y vejaciones. Dado que los detenidos no habían cometido delito propiamente dicho, la sentencia no se dictaba en un juicio normal y corriente: se trataba de tribunales especiales de peligrosidad, compuestos por juez, fiscal y forense. Lo que esto significaba es que la presencia de un abogado defensor no se consideraba necesaria en estas situaciones. El individuo era así condenado «hasta que desapareciese la peligrosidad». El encierro era en principio de cuatro meses, que podían extenderse a tres años. Cuando se salía, existía una orden de destierro (imposibilidad de regresar al lugar de residencia habitual) que se extendía durante un año. El testimonio de Antonio Ruiz en el citado programa confirma que estas prácticas continuaron aplicándose con todo el rigor posible hasta finales de los setenta.

Para guardar las formas, la ley se presenta como inspirada por principios científicos de «defensa social» y a tan serena autojustificación añade en un lugar de privilegio la noción de «rehabilitación», que se remontaba a Jiménez de Asúa pero que éste nunca aplicó a la homosexualidad. Es decir, se trata de que quienes, por error, ponen en peligro la sociedad sean «curados» y reinsertados para beneficio de todos. En lugar de alguien que quiere desarticular el régimen, para la LPRS el homosexual es un enfermo al que el régimen quiere reinsertar. Paradójicamente, esta actitud, que parece a primera vista civilizada, haría que cuando se produjeron amnistías de presos del franquismo a partir de 1976 la inclusión de los homosexuales no fuera automática: se trataba de enfermos, no de delincuentes, y por lo tanto no les afectaba el perdón. Se tiende una mano hipócrita para justificar la persecución irracional: al fin y al cabo, bajo el envoltorio del vocabulario científico se escondía la misma homofobia agresiva y machista del franquismo.

En cambio, las «soluciones» propuestas son más que discutibles: internamiento en una institución de reeducación entre seis meses y cinco años, prohibición de residir en lugares designados durante un máximo de cinco años o vigilancia por parte del Estado. En teoría, la reeducación tendría lugar en dos centros para homosexuales que, de nuevo según Fluvià[102], se especializaban, respectivamente, en homosexuales activos (el centro situado en Huelva) y pasivos (el situado en Badajoz). Tales centros resultaron insuficientes desde el principio, con lo que, a pesar del filisteísmo en la letra de la ley, los homosexuales simplemente eran encarcelados en la mayor parte de las ocasiones como simples delincuentes comunes.

Su aplicación fue aun más desastrosa que dudosos fueron sus planteamientos. Las penas no conseguían ni siquiera lo que se proponían: la prohibición de vivir en el lugar donde se delinquió sólo significaba que se les desplazaba para que pudieran volver a sus costumbres en un ambiente distinto. Faltos de centros de rehabilitación, gran parte de los homosexuales detenidos en aplicación de la LPRS eran enviados a centros penitenciarios normales

102 Véase Enríquez, 1978.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Carabanchel o la Modelo de Barcelona, en particular)[103], con lo cual la rehabilitación, que había sido el punto de partida en las reflexiones que condujeron a la Ley de Peligrosidad, quedaba frustrada desde el principio. Existía corrupción dentro de la cárcel que estimulaba violaciones de los más débiles[104]. Por si fuera poco, había cierto consenso entre médicos y juristas en que tal reeducación era poco menos que imposible. Cuando se intentaba devolver a los homosexuales al buen camino, se utilizaban métodos como la terapia aversiva, que en el mejor de los casos tenían resultados superficiales y a veces desequilibraba seriamente al individuo. Los médicos reconocían el fracaso de estas técnicas. Como sucedió hasta los setenta, se avisaba a la familia y al trabajo. Al final de este calvario, el expediente quedaba permanentemente abierto, a disposición de cualquier comprobación informal. Si un individuo procesado incurría en cualquier infracción, su pasado salía a reducir inmediatamente.

Como vemos, la vida del homosexual durante el franquismo se caracterizaba por la violencia simbólica que en ocasiones podía dar paso a actitudes más concretas. Faltos de garantías, vivían en una situación en que las detenciones estaban a la orden del día. Todo esto se unía a una conspiración de silencio por parte de otros sectores sociales: nadie quería romper una lanza en favor de los homosexuales, por temor a que se le asimilase a este grupo. Así, las extralimitaciones en el cumplimiento de una ley absurda en sí no recibían publicidad. El papel del movimiento gay será fundamental a la hora de hacer pública esta situación y convertirla en un asunto que no debía de escaparle al Estado de Derecho. A partir de 1977, el detenido que conocía la existencia del FAGC, por ejemplo, podía utilizarlo en su favor y contar con servicios de defensa.

2. SUBLIMACIÓN

El concepto de sublimación resulta especialmente relevante al hablar de la expresión de emociones y deseo entre hombres durante el franquismo. En este sentido, la sublimación consiste en sustituir la representación que uno se hace del objeto del deseo por otra imagen, cuya relación con tal objeto puede ser indirecta. Una ilustración bien conocida sería la experiencia mística, que se ha descrito como sublimación de la sexualidad hacia otras esferas menos conflictivas. La obra de Freud emplea el concepto de sublimación con gran frecuencia, hasta el punto de que lo convierte una de las bases de la vida social: la libido se dirige hacia un objeto del deseo menos conflictivo. Así, esta sustitución siempre significa una negociación en lo simbólico, pero no necesariamente una ausencia total de placer. Un deseo sublimado puede encontrar cierta realización con su nuevo objeto.

En el caso de la homosexualidad, el desplazamiento viene dado por la fuerte represión del deseo homosexual ejercida durante el franquismo. Sería

103 Para un análisis detallado de la vida de los homosexuales en tales prisiones, resultan de gran interés los testimonios recogidos por Arturo Arnalte. Véase especialmente Arnalte 2003, p. 143 y ss., en las que se describen las condiciones de los centros de Badajoz y Huelva.
104 En este sentido, el citado testimonio de Antonio Ruiz resulta sumamente explícito.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

conveniente, por otra parte, evitar una esencialización del deseo. No asumiremos que el deseo sexual es irreducible y siempre está ahí, pero queda simplemente sustituido por otras representaciones: la religión, la comida, el amor romántico, el amor materno, la violencia, etc. Habrá que tener en cuenta que todas estas manifestaciones culturales tienen también su propio ámbito, independiente del deseo. Es decir, las reflexiones que siguen no presuponen que exista simplemente un deseo primigenio que se sublima inconscientemente en formas culturales más aceptables, sino que nos referiremos a una sublimación más bien estratégica.

En el terreno de la creación, la censura es un obstáculo para que la experiencia homosexual se represente como tal; al mismo tiempo, los lectores jamás encontraban su situación expresada en términos de experiencia. Existe un vacío forzoso de deseo homosexual en la representación, que ha de ser llenado por ambos.

Así, pueden suceder tres cosas. En primer lugar, el autor puede envolver sentimientos homoeróticos en la retórica de la amistad. Es lo que sucede en muchas narraciones en torno a la camaradería, como estudiaremos a continuación. Otro ejemplo lo tenemos en la novela de Blai Bonet *El mar* (1958). Cuando fue llevada al cine por Villaronga, los aspectos homoeróticos insinuados en el texto se pusieron de relieve. Asimismo, el creador puede cambiar el sexo del correlato real de una imagen literaria, con lo cual desaparece el conflicto. Puede así seguir representando su experiencia de manera normalizada. Es una alternativa que presenta problemas: como hemos apuntado alguna vez, la experiencia homosexual no es simétrica a la experiencia heterosexual, y por lo tanto existen especificidades homosexuales que permanecen a pesar del cambio de sexo. Dos de los ejemplos más estudiados son la Albertine proustiana y las heroínas de Tennessee Williams[105]. En esta sección veremos dos ejemplos en que los sentimientos sublimados no se hacen más aceptables a costa de un cambio de orientación sexual, sino insertándolos en un código, el de la camaradería militar, que parece alejar (aunque no de manera completa, igual que sucedía en los casos anteriores) el fantasma de la desviación sexual.

En segundo lugar, el lector o el espectador, a quien la falta de referentes homosexuales le impide identificación directa, puede realizar una operación similar a la descrita: busca en el arte popular puntos de identificación sin importarle la orientación sexual. Así, el espectador homosexual cuyo deseo está sometido a gran presión y que lo vive con ansiedad, puede llegar a identificarse con las «mujeres al borde de un ataque de nervios» del melodrama clásico, que se encuentran en una situación simbólicamente similar. Esto sucede independientemente de la intención de los creadores del texto. De ahí surge toda una rica tradición en que los homosexuales en culturas opresivas se convierten en consumidores ávidos de cierto tipo de cultura popular: canciones sobre mujeres que amaron y perdieron, óperas en las que el amor contrariado alcanza alta temperatura lírica o películas con heroínas fuertes que luchan contra la estupidez de los hombres.

105 Sobre el alcance de la «estrategia Albertine» en Tennessee Williams puede consultarse mi tesis doctoral *Secreto a voces*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La tercera estrategia de sublimación consiste en la adopción de una distancia, por parte de creadores o de lectores, frente a unas emociones a las que no puede dar expresión, en busca del humor u otros significantes que no tengan nada que ver con lo sexual. Surge aquí una tradición camp también fuerte de homosexuales como creadores y consumidores de cierta cultura frívola basada en la ironía o el humor a veces burdo. Mientras que las dos primeras son sublimaciones de tipo metonímico (hay una continuidad entre aquello que se evita y aquello que se representa), ésta última es metafórica y se basa en procesos de simbolización mucho más completos: ¿Qué relación tiene la homosexualidad con la revista, con el teatro musical, con las películas Disney, con Judy Garland, con Alaska?

La sublimación de la homosexualidad no es, por supuesto, exclusiva del franquismo. Siempre que la expresión de la homosexualidad esté más condicionada que la de la heterosexualidad habrá quienes elegirán la sublimación: siempre ha sido mucho más fácil hablar de romance heterosexual que de romance homosexual. Mientras que el primero se percibe como natural, el segundo siempre está marcado y presenta problemas de todo tipo. Sucedió desde que ciertos individuos empiezan a expresarse en los discursos públicos desde posiciones homosexuales y desde que, al mismo tiempo, ciertos individuos homosexuales empiezan a buscar referentes de sus sentimientos. La posición crea la necesidad. No debemos dar por sentado que esta búsqueda existió siempre. Al menos no hay testimonios anteriores al siglo XX en que los lectores expresen quejas a este respecto. Con el afianzamiento del modelo homófilo, la falta de referentes empezará a convertirse en una cuestión urgente. Una vez planteado el problema, es difícil escapar a él.

La sublimación, tal como la entendemos aquí, se da en gran parte de la poesía lorquiana, o en la producción de Vicente Aleixandre. El teatro de Benavente a menudo sublima la pasión o la traición en términos heterosexuales. Al retroceder en el tiempo, la homosexualidad siempre aparecía sublimada y resulta más difícil saber qué textos subliman homosexualidad a través de la normalidad heterosexual o cuáles no.

Lo que sí sucede durante el franquismo es que las prohibiciones contra la homosexualidad son mucho más tajantes, y las identidades homosexuales estaban más formadas. La sublimación se convierte, más que nunca, en una necesidad. Si en el siglo XIX ésta se podía dar de manera inconsciente (la sustitución entre sentimientos homoeróticos y expresión heterosexual se daba en la mente del creador sin que éste la notara), la consciencia de la homosexualidad era, a la llegada del franquismo, fuerte: uno es consciente de sus sentimientos y, especialmente en representación artística, es consciente de que ha de buscar maneras de sublimarlos.

En esta sección vamos a referirnos a diversos tipos de mecanismos que es posible identificar en la representación homosexual durante el franquismo. La sublimación a veces sólo se expresa mediante pistas que podrían resultar erróneas, lo cual dificulta especialmente su identificación. Además, el proceso sólo se completa a partir de la lectura activa. Así, las reflexiones que siguen sobre homoerotismo en películas patrióticas del primer franquismo no son más que el reflejo del modo en que estas se leyeron y no (al menos no necesariamente) una indicación de la sexualidad de sus creadores o de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

una intencionalidad concreta en las películas. Algo similar sucede al estudiar, en la segunda sección, la cultura camp en torno a la copla o su papel en la maduración emocional del individuo. No conocemos datos concretos sobre los sentimientos homoeróticos del gran artífice de la copla durante el franquismo, Rafael de León, fuera de indicios por otra parte significativos. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es señalar que, en cualquier caso, su obra sirvió como punto de partida a una de las tradiciones camp españolas, y los homosexuales encontraron una imagen de su experiencia en los sentimientos expresados en algunas de sus canciones más famosas durante los años de silencio forzoso.

Por último, en la película *Diferente* (1961) el referente homosexual es innegable: a pesar de hacer uso de las formas de una expresión camp que no llega a expresar una identidad homosexual, todo en la película se refiere, metonímicamente, a la homosexualidad: desde los libros en las estanterías del protagonista, hasta sus inclinaciones profesionales, su narcisismo o sus miradas. No es fácil hablar de una intencionalidad homófila, pero lo claro es que a través del discurso indirecto del arte se habla de un modo de ser que no podía ser otro que el homosexual.

2.1 CAMARADERÍA

Homoerotismo y fuerzas armadas

El sistema represivo franquista no se dirige contra los sentimientos, sino contra una manifestación muy concreta de esos sentimientos que incluye un elemento erótico (o de género) explícito. Así, se permitía la expresión de formas de afectividad entre hombres, siempre que se consiguiese alejar convincentemente la sospecha de esos elementos eróticos.

La camaradería había sido tema recurrente en la tradición homosexual. Uno de los padres de la tradición homosexual moderna, Walt Whitman, hace del amor de los camaradas una de las bases de su visión democrática. En apariencia, la correlación entre las manifestaciones extremas de la virilidad, por una parte, y el homoerotismo, por otra, resulta chocante, incluso contradictoria: oficialmente, durante el franquismo, el homosexual es la negación de lo viril[106]. Los ambientes en los que se exalta una camaradería homoerótica son también aquellos en que la homosexualidad es más agresivamente rechazada. Así, Gide encontró pertinente introducir en su *Corydon* una disquisición sobre homosexualidad y valor marcial, justificada por el ejemplo griego del Batallón Sagrado de Tebas.

Pero, al situarla en una perspectiva histórica, la oposición es más aparente que real. Al estudiar las relaciones entre homoerotismo y virilidad hasta la Primera Guerra Mundial, nos damos cuenta de que el problema central no está en la existencia o no de sentimientos profundos o de actividad sexual entre hombres en ambientes como el ejército o la marina. Se producían sin

106 Hoy en día esta idea se ha complicado con la mayor visibilidad de un modelo homosexual que, precisamente, enfatiza la virilidad hasta la exageración, no sólo en la vestimenta, sino en los gestos o incluso en el cultivo de la musculatura.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que ello fuera especialmente verbalizado, como indican algunas novelas de Herman Melville (*Moby Dick* y, sobre todo, *Billy Budd*). Las dificultades comienzan cuando estos sentimientos empiezan a orbitar en torno al concepto decimonónico de «homosexualidad». En este momento aparece el antagonismo entre homoerotismo y homosexualidad que la institución castrense no puede resolver adecuadamente. El escándalo Eulenburg (1905), en el que varios miembros de la guardia del káiser Guillermo fueron manchados por alegaciones de homosexualidad, fue un ejemplo ilustrativo del momento en que «el homosexual» aparece en la vida militar y de las reacciones entre agresivas y divertidas a que ello dio lugar[107]. Constituyó todo un aviso, que hizo prestar mayor atención al problema. Aparece así una mayor conciencia de contradicción flagrante entre virilidad y homoerotismo. Antes de la entronización del homosexual como estereotipo ampliamente difundido asistimos a una apoteosis del sentimentalismo marcial homoerótico en la poesía surgida de la experiencia de trincheras en la Primera Guerra Mundial[108]: los hombres que participaron en el evento habían crecido con cierta idea de camaradería. Pero fue el último atisbo de este afecto como motivo poético. La segunda contienda no daría lugar a nada tan intenso.

A partir de ahora la virilidad castrense será sistemáticamente y explícitamente homófoba. En España, el ejército dará muestras de intenso machismo como parte del proceso de recuperación moral tras el duro golpe que supuso el Desastre. El Código de Justicia Militar de 1945 castiga los «actos deshonestos con individuos del mismo sexo» con penas de seis meses y un día a seis años de prisión militar, unidos a la separación del servicio. Así, era, junto con la Iglesia, el único punto en que se penalizaba explícitamente la homosexualidad hasta 1945. Esto sucede de manera tanto más agresiva y paranoica en tanto que no puede excluir fácilmente (ni por completo) el tipo de camaradería inevitablemente homoerótica que se encuentra inserta en muchos de los mitos y ritos de la institución. Al fin y al cabo, la convivencia entre hombres era necesaria, y era necesario también alentar sentimientos de compenetración entre estos hombres; todavía tenían que desarrollar la amistad profunda, la confianza.

Pero ahora uno de los mecanismos que facilitaban todo eso se encontraba vedado: la camaradería tenía límites claros en cualquier tipo de sentimiento reconocible como «homoerótico». Por supuesto, esto último siempre comporta una ambigüedad, y es esta ambigüedad, entre la «homosexualidad» (degenerada y repugnante) y la (sana) camaradería, la que reaparece en la mentalidad castrense franquista. Es por ello por lo que las películas de las que pasamos a ocuparnos, inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, tienen gran interés: ambas reproducen elementos del viejo modelo de camaradería, incluyendo la misoginia y el sentimentalismo, sin establecer la distancia homófoba. Se trata de dos manifestaciones epigonales. Un resto de viejas actitudes que causaron ciertos rumores al reaparecer en un nuevo contexto, tan alejado de la vieja «inocencia».

---

107 Véase artículo de Streakley, en Duberman *et al.* (comps.), 1989.
108 Por ejemplo, véase Martin Taylor, *Lads: Love Poetry of the Trenches*, London, Constable, 1989.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A esta visión general de la camaradería hay que añadir un homoerotismo aun más específico en ciertas prácticas y rituales fascistas que encuentran expresión en España a través de la Falange. Diversos estudios muestran que existía un homoerotismo fascista que podía llegar a lo físico (o no) pero que no se asociaba con la imaginería patológica con la que se expresaba la homosexualidad[109]. Todos los partidos fascistas heredan esto a través de ideas como «el hombre nuevo». George L. Mosse[110] ha estudiado cómo el fascismo en Alemania e Italia representaba el hombre nuevo a través de imaginería helénica que no puede sacudirse fácilmente la herencia de la tradición homoerótica. La belleza del atleta (los atletas que fueron cantados por Píndaro) simboliza ahora el empuje de una nueva forma de virilidad, epitomizada por el héroe fascista[111]. Se trata de ideas que desde principios de siglo venían desarrollándose en círculos reaccionarios. El poeta Stefan George utiliza este tipo de imaginería para idealizar al hombre nuevo, sin que los sentimientos que la motivaban fueran aparentes a sus lectores conservadores. Pero el homoerotismo no se limita a ser una estética en estos ambientes. Ciertos grupos afines al nazismo se estructuraron según vínculos que remitían a la pederastia griega, integrando también el elemento marcial de ésta. El marco general de estos grupos es lo que sus inspiradores (especialmente Hans Blüher) denominaban *Männerbunde* ('Liga de hombres'), comunidades masculinas fortalecidas por la misoginia y una serie de rituales internos. La adoración del héroe y la sumisión al líder pronto se llenan de implicaciones que rozan el homoerotismo en un discurso que, al mismo tiempo, era agresivamente homófobo. Manifestaciones claras son revistas como *Der Eigene*. Por supuesto, el modelo de compañerismo masculino de los discursos fascistas rechazaría con repugnancia cualquier insinuación de que las amistades masculinas conllevan deseo sexual, y en particular el fascismo italiano se encarnizó con cualquier insinuación de homosexualidad. Sin embargo, hay evidencia de que el sexo no estaba ausente de los grupos influidos por este modelo discursivo.

El falangismo español tuvo un lado tan esteticista (pensemos en la imaginería con que se representaba a José Antonio) como sus equivalentes en Alemania e Italia. También toma del fascismo alemán, de manera mucho más soterrada, la idea de «ligas de hombres». Es algo que está ya presente en la ideología de partida. El héroe falangista queda revestido de cualidades nietzscheanas: se trata de un hombre superior en cuerpo y alma, rebelde, con un fuerte sentido de su individualidad, en quien se reflejan las mejores virtudes de la raza.

Dos películas españolas de principios de los cuarenta articulan estas ideas y representan relaciones entre hombres que dieron lugar a sospechas entre los contemporáneos y que han estimulado una mirada irónica o entendida entre críticos posteriores[112]. Mientras que en *¡Harka!* encontramos sintonías claras con un homoerotismo de claras raíces falangistas, en *A mí la legión* se da expresión a una camaradería que a menudo fuga hacia unos sentimientos que no son de simple amistad.

109 Tamagne, 2001, pp. 434-452.
110 Mosse, 1996.
111 La novela *Madrid, de corte a cheka*, de Agustín de Foxá, opone la virilidad sana de los falangistas a la degenerada de los «rojos».
112 Félix Fanés, *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1989, pp. 179-180.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

¡Harka!: la fascinación de lo exótico

¡Harka! constituye una de las plasmaciones más claras en España de un modo de ser estimulado por el fascismo de raigambre idealista. A la expresión lírica de la camaradería hay que añadir la idea del héroe como superhombre en la que se dan cita masoquismo, narcisismo y misoginia. La narrativa nos presenta las trayectorias de dos hombres: Santiago Valcárcel y Carlos Herrera. Los nombres de los actores que los interpretan, Alfredo Mayo y Luis Peña, se situaban en el póster de la película cruzados, formando un aspa, como indicio de la relación inextricable entre ellos. La amistad entre hombres se envuelve de un lirismo que la empuja hacia el lado homoerótico del espectro homosocial. Ambos han ido a Marruecos en busca de «algo» que no encontraban en su tierra natal, ambos se presentan así como «diferentes»; viriles más allá de toda duda, pero aparte de sus semejantes. Valcárcel en particular se ha convertido en un héroe del ejército español en Marruecos de dimensiones míticas. Tanto se identifica con África que no regresa a España ni cuando tiene permiso. Su fascinación por aquella tierra le ha llevado a un mimetismo total con sus habitantes y en su primera aparición lo vemos vestir como ellos, traje que en adelante alternará con el uniforme militar español.

El extraño patriota Santiago Valcárcel comparte aspectos de personalidad con el inglés T.E. Lawrence, o al menos con los materiales que configuran su leyenda: afirmación de una individualidad romántica, fascinación por lo exótico, cierto masoquismo, narcisismo. Se dice de él que su éxito en la harka (batallones liderados por españoles pero integrados por marroquíes) se debe a su gran corazón, así como a su sintonía con el pueblo árabe. Ha aprendido su lengua, reproduce sus gestos y es respetuoso con sus costumbres. A pesar de ello, se nos dice, como concesión a los tiempos, «no hay nadie más español». En efecto, según Stanley G. Payne[113], el falangismo no tuvo el fuerte elemento racista del nazismo, lo cual hace compatibles sus inclinaciones por la cultura marroquí con un españolismo a ultranza que le viene marcado desde el propio nombre. Las virtudes raciales españolas estaban en el alma, y, a pesar de su mimetismo con el pueblo árabe, Valcárcel conserva un españolismo que, según sus compañeros, se cifra en su valor, astucia, lealtad y sentido del deber.

Según esta misma ideología, la influencia de la mujer sobre el hombre es nefasta. Había un lugar para ellas, y la Sección Femenina se ocupaba de aleccionarlas para que ocupasen ese lugar[114] al tiempo que se evitaba la interferencia con el mundo masculino. De hecho, la compañía excesiva de la mujer puede conducir al afeminamiento, ya que debilita el sentido del deber del hombre. Valcárcel, hombre soltero, al parecer codiciado por las mujeres, responde con cierta ironía a un compañero que ansía ver a su esposa y se declara refractario al matrimonio: es algo que «no va con él». Dice preferir la soledad, lo cual no obsta para que aparezca a menudo acompañado por sirvientes marroquíes. En la película el contacto con la mujer se presenta como claramente corruptor. Tan pronto como Carlos Herrera se enamora de Amparo, una señorita bien madrileña, acepta un permiso para regresar a

113 Stanley G. Payne, *El fascismo*, Madrid, Alianza, 1982.
114 Martín Gaite, 1987.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Madrid (lo cual ya es, en sí, una suerte de traición al pacto tácito que le unía a su camarada), empieza a vestir como un lechuguino, a jugar a tenis y a pasar la tarde en mullidos sofás casi asfixiado por el mal gusto de una decoración burguesa.

Para hacer más específico el tipo de peligro que representa la mujer, el director Carlos Arévalo presenta la seducción de Amparo como coacción, casi un chantaje. En numerosas ocasiones le amenaza tajantemente con cortar toda relación si Herrera no se establece en Madrid y renuncia al riesgo de las aventuras africanas.

El mejor compañero del «nuevo hombre» es, siempre, otro hombre, igualmente masculino y alejado de las mujeres.

En *¡Harka!* hay una escena en la que se sugiere el carácter especial de esta camaradería. Durante una peligrosa misión, una noche junto al fuego, Valcárcel hace a Herrera una pregunta que califica de «indiscreta». El adjetivo es interesante porque sugiere que es el momento de alguna revelación de carácter íntimo o embarazoso. Pero se trata simplemente de saber qué llevó al capitán a pedir su traslado a Marruecos. La intensidad de los primerísimos planos de Alfredo Mayo sugiere que hay mucho en juego en la respuesta, elevando la temperatura emocional de la escena. Herrera responde primero de manera abstracta (había «algo» en su vida que no acababa de satisfacerle) y luego con evasivas, quizá en una manifestación de pánico homosexual. Lo que en realidad sugieren sus palabras es la insatisfacción con la vida burguesa, la necesidad de experimentar con su propio yo. Pero las miradas y los planos enfáticos siempre significan algo más. En un momento dado, se le acaban las palabras y, a falta del apasionado beso que el espectador contemporáneo podría esperar, la conversación concluye con dos planos muy medidos y cargados de intención: Herrera, que parece abstraído en no se sabe qué pensamientos; Valcárcel, satisfecho con la respuesta de su amigo, ilumina su mirada para luego apartarla. De ahí se corta a un plano general de ambos, que rompe la tensión; aquí, Herrera se excusa porque le reclaman sus obligaciones.

El exceso de significación de estos instantes no es interpretable *exclusivamente* en términos homoeróticos. De hecho, el tema que la película desarrolla de manera explícita es el de la libertad, la virilidad y su verdad, la vida en las harkas frente al ambiente frívolo y femenil de la vida en Madrid. Pero la tensión erótica parece surgir con perfecta naturalidad por entre los resquicios de estas oposiciones, alimentada por los mitos tradicionales de la camaradería. El homoerotismo era algo que, en España, se asociaba al pueblo árabe. De hecho, en una de sus misiones, Valcázar visita a un líder marroquí al que se presenta rodeado de dos muchachos, uno de los cuales toca un instrumento. La bisexualidad de los árabes es un tema recurrente en la literatura escrita en España. Lo hemos visto en el retrato de Isaac Muñoz que trazaba Cansinos y aparece en los libros de viajes de D'Halmar, así como en algún momento de *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea. La escapatoria del orden heterosexual burgués no tiene por qué ser específicamente el homoerotismo, pero ciertamente el homoerotismo es uno de los posibles resultados de la estrecha camaradería.

Uno de los momentos en que aburguesamiento y heterosexismo se representan como equivalentes sucede durante el último encuentro entre Valcárcel y Herrera. En una sala de fiestas marroquí, los amigos se encuentran cuando

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ya Herrera ha tomado la decisión de volver a España. Herrera declara que está enamorado y deja la harka para volver a Madrid. La respuesta de Valcárcel tiene la ambigüedad que hemos percibido en su amistad: «Yo pensaba que.... Te he querido como a un hermano, como a un hijo, porque creía que eras como yo». Herrera por su parte le acusa de no haber sentido nunca amor, de ser de «bronce». La respuesta de Valcázar es la de un amante despechado: ofendido por la ceguera de su amigo, incapaz de (cor)responder a sus sentimientos, rompe el vaso, se aleja sin decir una palabra y se pone a bailar con la mujer ligera de cascos que momentos antes se le ha insinuado. Es un gesto de desprecio, que viene a significar que las mujeres son intercambiables, que lo que hay entre ellos es más que el cursi amor que siente Herrera. Lo que hay entre ellos es, simplemente, diferente.

Aunque Herrera vivirá en Madrid cortejando a Amparo y entregado a la mentira de la vida burguesa, siempre tiene presente el recuerdo de Valcárcel y África. Un momento significativo es el montaje alternado entre las actividades sociales de Herrera (hípica, tenis, cenas) y las arriesgadas misiones de Valcárcel, que representan la vida «de verdad» para un hombre.

De manera algo perversa, Valcázar (y lo que representa) acabará por triunfar, al menos en el recuerdo. Cuando informan a Herrera que su camarada ha muerto en combate, decide volver a África a hacerse cargo de su harka, como si de una herencia se tratara. Mientras se dispone a aleccionar a nuevos oficiales, recibe un telegrama de Amparo con una amenaza de terminar con la relación si no regresa inmediatamente. Herrera rompe la fotografía de la mujer que estaba sobre su mesa. El ámbito que simboliza a su amigo, cuyo lugar ha tomado, ha adquirido todo su profundo significado y ahora sabe que no puede dejarse engañar por el espejismo del amor heterosexual.

Según Diego Galán, fue un título polémico que despertó suspicacias tras su estreno. Para muchos, lo que se presentaba como amistad era, claramente, algo más. Su director, el falangista Carlos Arévalo, tuvo a partir de ese momento una carrera incierta. Hizo otra película personal (*Rojo y negro*), con la que ofendió a las altas instancias del franquismo por abogar por la reconciliación nacional. Tras la prohibición se dedicó a productos menos conflictivos, para desaparecer prácticamente como autor del panorama cinematográfico español. En parte, quienes vieron estos significados no hacían sino sumar dos y dos, pero lo cierto es que sobre todo el problema residía en una falta de comprensión de la retórica falangista en tiempos sin idealismo.

A mí la legión: Amor y amistad

A mí la legión es, en cierto modo, consecuencia de *¡Harka!* Pertenece al género de exaltación nacional a partir de la loa a las virtudes del ejército, motivo que perderá fuerza rápidamente con la derrota de los fascismos europeos. Cuenta con los mismos protagonistas y un contexto similar, aquí la legión extranjera española, refugio de hombres con un pasado turbio, que operaba en Marruecos y que constituyó una de las apoyaturas de la rebelión militar del 18 de julio. Su director fue Juan de Orduña, al cual críticos e historiadores han atribuido características de puesta en escena asimilables a una tradición homosexual que en el Hollywood clásico vendría encabezada por Cukor o Minnelli:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cuidado preciosista, algo relamido, en los encuadres, buena mano para la dirección de actrices, cierto vigor apropiable como camp.

La amistad entre el Grajo, un hombre que abandonó España «por una mujer» y cuyo pasado está marcado por conductas seguramente criminales, y Mauro, un joven misterioso que resultará ser príncipe en la corte de un pequeño Estado europeo en la más pura tradición de la opereta vienesa, constituye el eje principal de la trama. Por supuesto, ambos traban amistad de tintes heroicos y resonancias helénicas (Mauro salva la vida del Grajo en el campo de batalla) al poco de conocerse. Se sigue así un modelo de amistad homoerótica que cruza una frontera de clase (el aristócrata y el muchacho de los bajos fondos) y que se desarrolla con agilidad en la primera parte de la película, que contiene otros elementos homoeróticos expresados de manera casi accidental (por ejemplo, véase la escena de la muerte durante el asedio en la primera parte, con el soldado que muere en brazos del Grajo, en una lectura heterodoxa del tema de la Pietà, mientras se susurra la letra de una canción sobre el legionario). Poco después Mauro se verá envuelto en un turbio asesinato y será el turno de su amigo arriesgar su vida por él.

Sin embargo, llega una carta en la que Mauro es reclamado y los camaradas han de separarse. El plano que muestra a Alfredo Mayo desconsolado al saber la noticia resulta de una gran carga emocional, que excede los sentimientos propios de dos aguerridos legionarios a los que la vida separa. De hecho, a partir de aquí, todo va cuesta abajo para el Grajo, que vuelve a los ambientes barriobajeros y acepta empleo para unos terroristas revolucionarios connotados visualmente como «rojos» (perillas de Lenin, gafas estilo «sóviet», indumentarias bohemias). Descubre que el hombre al que se ha contratado para matar es su amigo, y su rescate de tal estado de bajeza moral y de las garras de los indeseables coincide con el emocionado reencuentro entre ambos. Descubre entonces que Mauro regresó a su pequeño país para ocuparse de asuntos de Estado, y que uno de los motivos por los que huyó fue la presión para casarse y formar una familia burguesa con objeto de gobernar su pueblo como Dios manda. Tras reanudar su amistad, oirán noticias del levantamiento militar en España y ambos partirán alegremente a ayudar juntos a la patria en peligro, bajo la coartada de ser «novios de la muerte».

Dadas las reacciones incómodas contra el excesivo sabor falangista de *¡Harka!*[115], desaparece aquí la especificidad fascistoide, con lo cual *A mí la legión* es a la vez más y menos homoerótico que su predecesor. Orduña se centra exclusivamente en los aspectos personales de la relación, sin encuadrarla en la tradición homoerótica del fascismo internacional. Pero lo que se pierde en iconografía concreta se gana en el cariz de las emociones individuales de los protagonistas. El homoerotismo en *A mí la legión* es más sutil, pero queda mejor articulado en términos de narrativa.

En ambas películas encontramos una profunda desconfianza hacia la mujer. El Grajo es aquí novio de una cantinera, por la que Mauro se siente también atraído. Para ella, se plantea como un amor imposible, casi de copla. De hecho, desde que se cimenta la amistad entre los hombres, la cantinera es

115 Fanés, 1989.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dejada de lado. Este rechazo del amor heterosexual, que puede resultar una carga y, en cualquier caso, ha de mantenerse al margen de la «verdadera» vida del soldado, está, por supuesto, en la base de las ideologías castrenses, pero aquí se integra en una dinámica de exceso sentimental entre los hombres que parece oponer la mujer al amigo. De ahí a las injerencias de homosexualidad sólo había un paso.

Dada la prohibición de representar el sexo en estas películas, el espectador tendía a llenar vacíos. Según esta visión reduccionista, las relaciones entre Valcárcel y Herrera, entre el Grajo y Mauro, carecían de sentido a no ser que existiera una atracción sexual. Era en aquel momento difícil apreciar la sutileza con que lo homoerótico se insertaba en las mismas ideologías adoptadas como base de la nueva patria. Las reacciones constituyen, indudablemente, un signo de homofobia, pero sin duda también dejan constancia de las distancias insalvables entre franquismo y Falange. Mientras que la Falange constituía un discurso reaccionario y revolucionario a la vez con un componente idealista, el franquismo daría muestras pronto de una estrechez de miras y de una falta de preocupación por lo ideológico que hizo del régimen una ciénaga para cualquier tipo de pensamiento ambicioso. El franquismo desconfiaba de las ideas, de cualquier tipo de ideas. Sólo quería permanecer. El machismo, la sexofobia, el catolicismo, la frágil ideología racial eran los puntales que lo sostenían como discurso. Lo demás (es decir, el elemento lírico y estetizante con que la Falange envolvía su retórica reaccionaria) eran mariconadas.

2.2 CAMP Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL DURANTE EL FRANQUISMO

Terenci Moix y la genealogía de la mirada camp durante el franquismo

En el primer capítulo quedaron bien delimitadas las peculiaridades de una tradición homosexual que hemos denominado «camp». La experiencia homosexual no se expresaba directamente y no existía un claro «yo» identificado con la homosexualidad, aunque sí había una clara referencia a una vaga *perspectiva* homosexual. El discurso camp daba lugar a ciertas complicidades entre creadores y público, y en esta comunicación existía siempre la sospecha o la certeza por parte del segundo de un posicionamiento «entendido» por parte del primero. El guiño camp tenía, en este tipo de manifestaciones, una vertiente plenamente lúdica que encontrábamos en la obra de Retana, en ciertas subculturas teatrales (especialmente el cuplé) y en algún relato de Hoyos, así como en las apropiaciones *entendidas* de los espectáculos taurinos y de la vida en los bajos fondos: cuando dos homosexuales hablaban de toreros en clave camp, se ponen en escena toda una serie de guiños y presupuestos que están ausentes de una conversación sobre el arte taurino entre dos heterosexuales.

Pero incluso un discurso tan ambiguo requiere cierto grado de libertad para expresarse. En cierto modo, este juego se ve interrumpido durante el franquismo, en el que se redujo el umbral de tolerancia de cualquier cosa que oliera a perversión sexual. Aunque el camp no sea explícitamente homosexual, sí emplea un lenguaje frívolo al hablar de sexo que, en cualquier caso, habría herido las sensibilidades franquistas. Por otra parte, la experiencia del homosexual será tan difícil en los primeros tiempos que el sentido del humor no

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

podrá tener un lugar de privilegio ni siquiera en la codificación de la homosexualidad. En los años veinte, el guiño frívolo podía ser chanza. En la chanza hay siempre un elemento facultativo. Ahora la expresión de cierto tipo de deseo no tiene nada de frívolo: la complicidad y la codificación son necesidades y están determinadas por el miedo. Pocos son capaces de bromear cuando hay miedo.

Así, con la nueva situación llegamos a una segunda fase en la evolución de la tradición camp en España. Las diferencias respecto al periodo anterior son, sin duda, importantes: la perspectiva desde la que se crea y se recibe ha cambiado radicalmente, y también el cariz del juego. La función de provocación ha de desaparecer. Pero queda el elemento de sublimación de la experiencia homosexual, además de otros aspectos esenciales del discurso camp: insistencia en las emociones que da lugar a una intensidad melodramática, relevancia del género sexual como rol, identificación con posicionamientos femeninos, amaneramiento.

Terenci Moix es uno de los autores más importantes en la tradición camp hispana. Desde su visión del cine en diversos artículos y libros[116], pasando por trabajos sobre la copla, relatos pornográficos y, en la última época, una serie satírica sobre el mundo de las revistas del corazón[117], la mirada camp es una de las vetas principales en su trabajo. Esta centralidad, totalmente aceptada, tiene profundas raíces en su propia evolución. En el segundo volumen de sus memorias encontramos la genealogía de esta actitud camp en la experiencia de Moix. Este será nuestro punto de partida para explicar la conexión entre mirada camp y experiencia homosexual específica del franquismo.

Aunque es difícil considerarla arquetípica (en parte debido a la intensa voluntad de individualismo por parte del autor), hay que constatar que, en cuanto a resultados, comparte imaginería y actitudes con toda una tradición gay internacional. A Moix le gusta contar que perdió la inocencia sexual en el cine[118]. Es una anécdota que en sí carece de gran importancia (poco sucede en realidad en el episodio que relata) pero a la que el autor da un gran rendimiento simbólico. A partir de este momento, cine y deseo resultan indisolubles en su imaginación, unas veces como dos caras de una moneda, otras como elementos totalmente intercambiables. En muchos casos, el elemento sexual pasará a segundo plano y triunfará la idealización; en otros, el cine será auténtica fuente de excitación sexual.

Moix presenta la cultura como una alternativa a la experiencia de su deseo. Por supuesto, no hay duda de que era necesario encontrar alternativas al deseo: queda explicado a partir de la represión estudiada en la primera sección. Resulta evidente que el cine, y en particular cierto tipo de cine, fueran las alternativas idóneas para Moix y otros homosexuales franquistas. Hemos visto en la primera sección cómo se producía una interiorización de la homofobia que llevaba a muchos homosexuales a negar su propia orientación. En el caso de Moix, tal negación se produjo de manera explícita en más de una ocasión.

116 Véase especialmente la serie *Mis inmortales del cine*, de la que a la muerte del autor se habían completado tres volúmenes.
117 La trilogía compuesta por *Garras de astracán*, *Mujercísimas* y *Chulas y famosas*.
118 Moix 1993, p. 127.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Además, la interiorización de la homofobia le lleva al rechazo de otros homosexuales, rechazo que cancelaba sentimientos, también presentes, de solidaridad con ellos.

En parte, dicha interiorización obstaculiza la capacidad de asumir la propia homosexualidad. Así, en el origen del cultivo de una mirada camp está la soledad, o al menos un sentimiento de extrañamiento en ámbitos específicos, la incapacidad de integrarse en las estructuras de complicidad presuntamente normales para otros chicos de su edad. En particular, el joven Ramón sentía una incomodidad cuando esas estructuras se referían a lo sexual, que se vivía como incapacidad:

> Mi angustia llegaba al máximo cuando se abordaba un tema de carácter sexual. Circulaba un erotismo machista con el que me era imposible comulgar y, al no hacerlo, sentía que me estaba poniendo en evidencia y mi angustia iba en aumento por tal motivo. Siempre había alguien que traía una revista francesa, de las que circulaban bajo mano en lo que pudiéramos llamar un mercado negro de la prensa. Eran generalmente aquellos famosos *Paris-Hollywood*, con páginas llenas de tías desnudas, de buenorras, como decían mis compañeros[119].

Cuando la vida no acaba de funcionar, el cine en particular satisface las necesidades del adolescente, tanto legitimándole como individuo como consolándole por sus carencias. El cine no ofrece simplemente escapatoria, sino que se convierte en una auténtica herramienta para clasificar sentimientos, para llenar el deseo de imágenes. En principio, el cine funcionaba como lugar para conocer el deseo también para heterosexuales, pero en estos casos el choque entre cine y vida era menor. El cine adquiere para los homosexuales una importancia añadida, ya que en algunos casos era la única posibilidad de ver reflejada la propia sexualidad.

Además, el cine puede legitimar la propia posición en el mundo al descubrir que también funciona como alta cultura. En la vida de Terenci Moix, se trata de un motivo recurrente. Libros, teatro, cine de autor, cualquier tipo de manifestación cultural forma una plataforma desde la que el joven escritor se enfrenta al mundo. La mezcla heterogénea de discursos a veces contradictorios no tiene más unidad que el yo que los asimila:

> En la expresión popular, que en 1956 permanecía incontaminada, lo sublime y lo mediocre se entremezclaban y, en su aparente caos, ofrecían un pequeño milagro de conocimiento, abierto de par en par, para ser aprovechado tantos años después. Y es que acaso el escritor de hoy deba mucho al adolescente solitario que descubría destellos de alta cultura en el discurso de las vecindonas.
>
> Lo extraordinario de una iniciación cultural, cualquiera que fuese su grado, era la sensación de un despertar constante, del descubrimiento continuo, producido por una voluntad que se iba haciendo compulsiva.[120]

119 Moix, 1993, p. 46.
120 Moix, 1993, p. 80.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Moix reconoce y explica tanto el carácter esnob de su fascinación cultural como el consuelo que le producía. Esnobismo porque, frente a «los homosexuales» que representaban su padrino y los amigos de éste, la cultura le sitúa más allá de una frivolidad ridícula y vacía de contenidos.

En cuanto a consuelo, se refiere especialmente a la cultura popular. La primera consciencia de este modo de sublimación aparece con las revistas de culturismo norteamericanas, que una vez compra en un quiosco de las Ramblas (con el dinero que había recogido para obras de caridad), en las que jóvenes atletas posan ataviados simplemente con un suspensorio. Hay que señalar que en este momento su sexualidad estaba poco definida y estaba lejos de ser plenamente asumida. Durante años, el deseo no tenía nombre, no era reconocido como signo de una identidad. Podría hablarse de juegos de armario, pero la cuestión que está en juego aquí es mucho más compleja. La hemos visto también en Goytisolo. La resistencia a la identificación es consecuencia no sólo de la voluntad de protegerse, sino de una escasez de discursos de referencia que ambos buscarán con fruición a partir de la adolescencia.

Pero en el viaje hacia la madurez, el cine se convertirá en la referencia recurrente para la sublimación de una sexualidad incipiente al principio, confusa durante mucho tiempo. El cine era el lugar para contemplar a sus ídolos. Nuestro autor habla de una sublimación en el deseo: en realidad, idealizaba los cuerpos de sus autores preferidos de tal manera que no quedaran manchados por la sombra de lo sexual:

> Todo jovencito anómalo tiene que acostumbrarse a buscar sus raíces, y la sobada incógnita de qué fue primero, el huevo o la gallina, nunca es invocada en vano. En el caso del adolescente soñador que yo era, justo es preguntarse si fueron primero los actores o su máscara, si los actores me seducían por su prestancia, la de sus personajes o la carga que yo depositaba en ellos. Sentí transportes amorosos sin reconocer que detrás de este sentimiento pudiese existir una inclinación culpable; en este proceso de idealismo desproveía a mis actores de todo efecto erótico, que descargaba en otros menos queridos o, a partir de un momento determinado, en los adonis de las revistas de culturismo. Desvié hacia aquellos cuerpos desnudos la burda carga del deseo. Era como si no quisiera mancillar a mis galanes, y esta maniobra de ocultación me hace pensar que tenía una clara conciencia del pecado, aunque la disfrazase bajo la aureola de menefreguismo que mi tranquilidad espiritual necesitaba.[121]

Ciertos géneros cinematográficos eran pródigos en imágenes de cuerpos masculinos con ropa escasa. De ahí surge toda una fascinación por el péplum (las películas de romanos) y cierto relato de aventuras orientales (especialmente encontramos fantasías en torno a John Hall en *Las mil y una noches*). En este caso podemos hablar de una sublimación casi metonímica. Una imagen erótica prohibida, el cuerpo de otro hombre, queda sustituida por los cuerpos en la pantalla.

121 Moix, 1993, p. 87.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero en Moix no se trata simplemente de fantasías: la cultura camp se convierte también en una sublimación que sustituye el deseo sexual sin referirse a él. Durante su accidentada maduración sexual, volverá a obsesionarse con ciertos discursos culturales que no tendrán el componente homoerótico de las películas mencionadas. Son películas musicales como *Gigi*[122] o, con el paso del tiempo, el cine culto. Es un gesto que está anclado también en una experiencia biográfica, en este caso un enamoramiento no asumido como tal por un muchacho devoto de la cultura que Moix denomina «el Joven Inquieto», quizá una figura mítica creada precisamente para simbolizar la sublimación buscada a través de la cultura:

> Con la llegada del Joven Inquieto, mi tendencia a la sublimación encontró un nuevo objeto al que glorificar. Al mismo tiempo, inició una fatalidad. Descubrí el pretexto ideal para amar sin avergonzarme de aquella forma de amor que, entonces más que nunca, no se atrevía a decir su nombre. Pero en mis transportes no existía asomo de sexualidad. Del mismo modo que no quería mancillar a mis galanes del cine con la mirada del deseo, me intentaba proteger de la misma imagen del Joven Inquieto. Era mi consejero literario, mi asesor cinematográfico, mi mentor pictórico y hasta mi consejero en asuntos sociales, pero en modo alguno podía rebajarlo a la categoría de fetiche erótico (...). Nuestra relación se limitaba a los estrictos dominios del espíritu y en ellos se realizaba. Pero el espíritu es un verdugo tanto o más feroz que la carne. El espíritu exige una correspondencia total, y ésta tiene unas barreras que sólo la entrega sexual puede salvar.[123]

Vemos aquí que la sublimación no es una solución ideal y, de hecho, en el curso de *El beso de Peter Pan*, veremos cómo la torre de cultura en la que el autor pretende protegerse del deseo se desmorona estrepitosamente. Pero hasta ese momento, hace un esfuerzo titánico por fortalecerla. En algunos casos, esto último conducirá a un esnobismo que Moix identifica con la necesidad de legitimación del homosexual frente al mundo. Esta «redención por la cultura» ha sido descrita por autores tan diversos como Juan Gil-Albert[124] y, recientemente, Didier Eribon[125] y constituye uno de los mecanismos recurrentes de defensa, utilizados en las diversas tradiciones homosexuales.

Si el deseo se sustituye por cultura, el relato autobiográfico de Moix apunta hacia un proceso inverso: su interés por la cultura queda relacionado siempre con el deseo. Así, la fascinación por el helenismo en principio parece sincera. No hay ironía por parte del joven Moix al entrar en una de las más claras tradiciones homosexuales y reproducir, casi punto por punto, las actitudes de diversos autores al respecto. Sin embargo, el placer resulta inevitable: es como si la curiosidad cultural fuera guiada por el deseo sin que éste se manifestase como tal. Hay una fascinación por Egipto o la antigua Grecia que pasa a su

122 *Gigi*, 1959, musical dirigido por Vincent Minnelli, con Leslie Caron, Louis Jourdan y Maurice Chevalier. Canciones con música de Frederick Loewe y letras de Alan Jay Lerner.
123 Moix, 1993, p. 155.
124 Gil-Albert, 1985.
125 Eribon, 2002.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

narrativa y que voluntariamente hace referencia a un profundo hedonismo, a veces con intención provocadora. La alta cultura le servirá así para hablar de sexo, de ese sexo que en una primera etapa intentaba sublimar a partir de ella. Veremos algunas manifestaciones de esta imbricación entre sexo y cultura arqueológica en el capítulo siguiente.

La importancia de las manifestaciones de discurso camp durante el franquismo será en consecuencia, doble. En primer lugar, porque sabemos que sirvió a los homosexuales del periodo para dar sentido a su experiencia marginada y encontrar referentes culturales a sus vivencias, con un creciente sentido de la ironía a medida que el país se abría al exterior y se contrastaba la situación española con otras. En un entorno cultural que tendía a negar el lado pasional (especialmente el lado sexual) de las relaciones, era difícil para el homosexual encontrar puntos de identificación suficientemente específicos como para reconocer la propia experiencia. Pero además, los discursos que forman parte de la tradición gay franquista son importantes por su influencia en el periodo posterior. Los homosexuales que crecieron durante el franquismo tendrán una relación singular con el discurso de la copla y cierto cine de Hollywood: como Moix, acudían a ellos cuando eran incapaces de asumir el propio deseo o cuando éste les era negado. Como veremos en el siguiente capítulo, cuando las presiones que hacían estos discursos tan atractivos desaparecen con la transición, será posible reciclarlos de manera paródica: la mirada de autores como Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti o el propio Moix sobre estos textos clave del franquismo presupone a la vez distanciamiento frente al periodo y homenaje a un elemento emocional vivido con rara intensidad.

La copla, o la vida secreta de las emociones

El discurso camp, aquí y en otras culturas, ha encontrado acomodo en la teatralización del género sexual, que sirve como punto de partida para introducir la perspectiva excéntrica de la experiencia homosexual. La copla durante el franquismo llegará a ser un discurso donde se pone en escena cierta aproximación a los roles de género, que se representan según estereotipos bien definidos. En particular, las mujeres de la copla se consideraban representativas de las virtudes «raciales» y su vida privada se difundía de tal manera que las imágenes se identificasen con estereotipos de feminidad hispana[126]. Lola Flores o Juanita Reina se convierten en mujeres de un catolicismo acérrimo, presuntas vírgenes hasta que llegaron al matrimonio, femeninas y pasionales. De Concha Piquer se olvidó un pasado en Broadway y en el mundo de las *variétés*, en la que la luego racial y pura tonadillera aparecía desnuda o en actitudes que no le habrían granjeado las simpatías del régimen. En efecto, Concha Piquer se reinventa a sí misma durante la Guerra Civil (a costa, según se cuenta, de un Miguel de Molina caído en desgracia[127]) y así se convierte en la primera gran estrella de la versión franquista de la copla.

126 Véase, por ejemplo, *Suspiros de España*, de Terenci Moix, que incluye retratos biográficos comentados con ingenio de las folclóricas hispanas, con una sensibilidad especial hacia la imagen que de ellas se difundía.
127 Molina, 1998, p. 98.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La puesta en escena es un aspecto de gran importancia en estos espectáculos. Sólo a mujeres que pudieran considerarse dechados de virtudes nacional-católicas podía permitírseles ponerse sobre el escenario, máxime cuando se trataba de hablar de pasiones mucho menos tolerables. Hay, sin duda, un doble juego en la copla del que el régimen quizá no era consciente o que optó por ignorar. Satisfechos con las imágenes fuertemente conservadoras que las tonadilleras presentaban, olvidaban otros aspectos de la representación (las narrativas que se desgranaban en las letras) y sobre todo otras posibilidades de identificación. La Iglesia trató de prohibir o alterar las letras de «Tatuaje» u «Ojos verdes», pero tales intentos rara vez prosperaron. Por supuesto, esta imagen oficial es la que percibía la mayoría del público y la que se introducía en la prensa, en las revistas y en todo comentario público.

Sin embargo, la copla pudo funcionar a niveles más profundos con aquellos que compartían aspectos con las protagonistas de algunos de sus temas más perdurables. Desde la ortodoxia, las letras de los temas mencionados eran quizá subidas de tono, pero nada más. Se hicieron esfuerzos por evitar su impacto. Especialmente en «Ojos verdes», el prostíbulo en que se desarrolla la historia ("mancebía") se convirtió, por obra y gracia del censor, en la "casa mía". Lo que el censor no podía tener en cuenta es que, más allá de estos cambios puntuales, estas canciones reflejaban la experiencia *emocional* de aquellos cuya sexualidad el franquismo había condenado al silencio. Éstos exprimirían hasta la última gota de significado de las letras para encontrar en ellas una verdad que la institución acaso no podía ni sospechar. Era, en último término, irrelevante que la pasión tuviera lugar en casa o en el burdel: la emoción era igualmente intensa.

En efecto, la copla, perfectamente accesible e intensamente pasional, contenía historias que, de haberse tomado en serio, podían haber resultado problemáticas para el censor franquista. La obsesión por el detalle evitó que los significados más peligrosos se tuvieran en cuenta. Lo realmente radical de «Ojos verdes» no es que su narradora y protagonista fuera prostituta (de hecho, este sería uno de sus aspectos más ortodoxos, ya que en cierto modo «justificaba» un deseo marginado), sino que se enamorase de un hombre hermoso y que gozase del sexo sin fases de cortejo o promesas de eternidad.

Por supuesto, en el mundo de la canción española franquista hay diversos géneros y variedades. En muchos casos se trataba simplemente de canciones cómicas, totalmente frívolas, de contenidos rayanos en el absurdo y sin mayor significación. Pero existe un puñado de textos que marcan la pauta de una corriente mucho más sensual y peligrosa dentro de la copla, que viene de tradiciones poéticas cercanas a la marginalidad y ricas en pasión y sexualidad: junto a las mencionadas «Tatuaje» y «Ojos verdes», habría que incluir en esta corriente las obras maestras del género, aun hoy recordadas y reinterpretadas. El hecho de que hayan sido versionadas hasta la saciedad, a veces sin cuidado o respeto, ha conducido a cierta devaluación, pero en el ambiente de los años cuarenta se trata de textos de gran importancia. Su papel en la historia emocional del país, como ha señalado Manuel Vázquez Montalbán[128], es

128 Manuel Vázquez Montalban, *Crónica sentimental de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1986.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

insoslayable. La lista de *estándares* de la copla española no es larga (el olvido reduce el repertorio), pero en cualquier caso incluiría títulos como los siguientes: «La Zarzamora», «La Lirio», «Yo soy esa», «Te lo juro yo», «Dicen», «Romance de la otra», «Callejuela sin salida», «Y sin embargo te quiero», «Francisco Alegre», «No me quieras tanto», «Triniá», «Yo no me quiero enterar». Finalmente, otras canciones tienen un elemento satírico que podía cuestionar burlonamente algunas de las convenciones sexuales del momento, como «A la lima y al limón», «Compuesta y sin novio» o «La niña de la estación».

Que en la creación de todas las mencionadas haya colaborado una misma persona no puede resultar irrelevante. En efecto, el letrista Rafael de León constituye el principal artífice de la poética de la copla, especialmente en el género pasional, y es el autor de sus imágenes más intensas, de sus tramas más desmesurados, de sus historias más pasionales. Perteneciente a una aristocrática familia sevillana, nuestro letrista frecuenta de joven cafés cantantes de su ciudad, como el Kursal, en los que se daban cita lo marginal y lo artístico. Allí absorbe la cultura de la tonadilla y la canción popular. Fue seguidor de las tradiciones intelectuales del momento, lector de poetas como León Felipe, Lorca (al que conoció personalmente en Granada[129]). También fue poeta, escribió libretos para diferentes espectáculos e incluso fue autor de innovadores guiones de cine musical que no llegaron a hacerse realidad. Escribirá para las grandes estrellas de los años treinta: Raquel Meller o Miguel de Molina.

La Guerra Civil le sorprendió en Barcelona, y fue encarcelado por los comunistas junto a otros artistas presuntamente desafectos a la izquierda. Quizá tuvo algo que ver el hecho de que perteneciera a una familia aristocrática. El caso es que con la llegada de los nacionales fue liberado y la experiencia le sirvió para mantener buenas relaciones con el régimen. Parece que, más que de identificarse con los principios del nacionalcatolicismo, fue culpable de aquiescencia cuando llegaron los años difíciles. Sus amistades durante la República no son las de un hombre que sienta simpatía por la versión del discurso de la derecha que condujo al franquismo, por no hablar de sus gustos o su modo de vida; fue simpatizante con la bohemia sin tener necesidad de ello, incluso se rumorea que llegó a escribir un himno a la República. Pero llegaron malos tiempos y simplemente trató de salvar el pellejo, prefiriendo estar con ellos y no frente a ellos, como tantos otros. Al parecer, consiguió encerrarse en una especie de burbuja, mantenerse en un discreto segundo plano y eludir toda indagación sobre su pasado, quizá protegido por sus contactos en las altas esferas. Así, se quedó porque pudo. En cuanto a su vida privada permanece rodeada de misterio. Un misterio que, por otra parte, no hay ya motivos para mantener.

El estudio más sustancial sobre el autor se incluye en la antología *Poemas y canciones de Rafael de León*, de Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos. La introducción biográfica resulta bien documentada, pero uno tiene la impresión de que hay algo que los autores «saben» pero que se niegan a decir. Sería lógico, en un estudio sobre un autor famoso por

129 Hecho que en ocasiones se ha puesto en duda pero que confirma Miguel de Molina en sus memorias (Molina, 1998, p. 109).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sus representaciones de la pasión, tratar de identificar algún elemento emocional que hiciese visible su experiencia en su obra. No es así en este ensayo. Innegablemente, la experiencia personal no es jamás el único sustrato de la creación literaria. La literatura se hace de literatura, por lo tanto resulta oportuno que los estudiosos detallen la genealogía literaria y musical de los géneros sobre los que trabaja el autor. Pero ello a costa de ignorar cualquier alusión a la experiencia personal, también un material de creación en poesía, especialmente en la que habla de emociones y sentimientos.

Sin embargo, cualquiera que sepa leer entre líneas descubre unas insinuaciones que, cuando se nos escamotea la realidad, son, sencillamente, cursis. Y aparecen ya en el primer párrafo: se habla de «silencios» y «sombras», y se llega a utilizar una cláusula de larga raigambre en la tradición homosexual «que no se atreve a decir su nombre»[130]. Poco quedaba por añadir, aunque se podría haber documentado la insinuación o al menos aventurar una explicación a tanto misterio. Pero Rafael de León permanece encerrado por sus exégetas a cal y canto en su armario de cristal. El lector del citado ensayo espera que éste abra sus puertas in extremis, y casi es así. En el último párrafo se vuelve a dar una tímida justificación de este silencio en términos de «respeto»:

> Encerrado en teatros, en interminables ensayos, era amigo de la vida sin responsabilidades (...). Hombre afable y de buen talante, el poeta más cantado de este país, la palabra de la «radio de cretona», nunca quiso que su vida pasara al entorno público. En estas páginas hemos respetado este deseo, fundamentalmente porque nuestro interés está en la obra, una obra que a todos los efectos funcionaba separada de su autor.[131]

O sea, trabajaba tanto que no tenía vida privada. El recurso al respeto ignora por completo, con sangrante falta de sensibilidad, la retórica entre el homosexual y su entorno. Cualquier homosexual durante el franquismo prefirió evitar «que su vida [privada] pasara al entorno público». Simplemente porque no había elección. Lo cierto es que cualquier homosexual en cualquier época habría vivido más feliz en otras condiciones, y no tenemos por qué reproducir, ya en el siglo XXI, las presiones que condenaban a los homosexuales al armario en circunstancias tan lamentables. El respeto es anacrónico y algo gazmoño, se produce por una situación represiva a la que la crítica heterosexista prefiere, con obcecación irritante, cerrar los ojos.

Cierto es que la evidencia es escasa, pero más cierto aun es que, quienes se encuentran en posición de confirmarla, prefieren no hacerlo. ¿Y qué importancia tiene? Mucha o poca, según. Por ejemplo, si queremos estudiar la relación entre creador y obra, la importancia es crucial. Si, por otra parte, nos concentramos en el impacto de estos textos en la sociedad, la importancia es simplemente considerable. Claro que si nos limitamos a analizar la rima o la estructura, la importancia es casi nula. Todo depende. La vida privada de Rafael de León nos es indiferente; su posicionamiento, en cambio, resulta de

130 Acosta *et al.* (comps.), 1994, p. 17.
131 Ibid., p. 27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gran relevancia para cualquier estudio serio de sus letras. No «explica» nada, pero completa la sintonía entre poeta y público.

Junto a sus famosas canciones, Rafael de León es autor también de unos interesantes poemas con ribetes lorquianos y que comparten imaginería y posicionamiento con sus canciones más famosas. Hay, en los casos en que se utiliza la primera persona, una gran ambigüedad en el género de la voz poética. Por una parte, cuando éste se concreta, se trata de textos escritos por un hombre. Muy pocas veces encontraremos que el género del enunciador es también explícito. Es fácil asumir, por defecto, que se trata de la expresión del amor de un hombre por una mujer. Sin embargo, la voz poética carece de las marcas masculinas. La voz masculina en la poesía popular clásica utiliza una serie de motivos e imágenes para referirse a la amada (metáforas sobre el físico, imágenes de posesión y conquista) que aquí se encuentran extrañamente ausentes. No es, claro, una razón de peso. Pero, en cualquier caso, se construye una voz masculina que está desplazada de los cánones de la masculinidad.

Pero es que, además, los rasgos que se atribuyen al «tú» poético también difieren de la imagen convencional de la mujer que articulaba el nacionalcatolicismo: si de una mujer se trata, ésta no es casta o sumisa. De nuevo, hay un desplazamiento frente al estereotipo tradicional. Por último, los atributos que se atribuyen al ser amado, la propia relación entre el amante y este ser rompen con los esquemas establecidos. En muchos casos se habla de secreto, en algunos de «igualdad». Se trata de amor culpable, que significa el oprobio, la persecución. No es necesariamente un amor homosexual: podría tratarse de amores adúlteros o simplemente prohibidos por razón de clase social, pero son atributos que se podían aplicar sin matizaciones al amor homosexual.

Más sorprendente es que Rafael de León recurriera a estos motivos con tanta insistencia. Podría hablarse simplemente de una fórmula que le dio éxito, y a partir de los cincuenta sus historias de pasiones descarriadas empiezan a hacerse repetitivas y a perder intensidad. Pero es difícil resistir la tentación de asociarlas a una experiencia personal: si de lo que se trataba era de conseguir éxitos, había temas menos arriesgados, más acordes con las ideologías de un régimen con el que, de manera tácita, el poeta había pactado. A partir de la recurrencia de motivos inusuales y heterodoxos, es casi inevitable intuir cierta afinidad entre la voz de los poemas y canciones y el propio Rafael de León. No hablamos de un reflejo directo de la experiencia, sino de una simpatía por (y sintonía con) ciertos tipos de posicionamiento: el amor a solas, la pasión prohibida, el secreto, los rumores, el rechazo, cierto desgarro.

En este caso el ajuste perfecto entre estos temas y la mitología que rodeaba a sus intérpretes podría entenderse casi como una coartada. Rafael de León hablaba de sí a través de Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores o Estrellita Castro. Y muchos oyentes de las desgarradas divas reconocieron en aquellos textos motivos de su propia vida.

Las canciones de Rafael de León tuvieron un enorme éxito entre públicos muy variados, pero podían tener un significado especial para los homosexuales y perduraron en las subculturas del franquismo para salir a la luz durante la transición. En parte la gran necesidad de encontrar un correlato a sus experiencias, silenciados en cualquier otro ámbito, les convertía en lectores especialmente receptivos, quizá no siempre conscientes de lo que les

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

únía a las canciones, pero con gran simpatía por aquellas situaciones. Y es que la identificación con la marginalidad es la única lectura realmente fiel a estos textos. Se puede disfrutar de la historia de la Zarzamora o de la pobre trasnochadora de «Tatuaje» independientemente del estatus social y libidinal de uno, pero su impacto pleno implica un lector que vibre de emoción ante historias en las que pueda reconocerse. «Tatuaje» es un placer para millones de oyentes, fue cierto tipo de goce para unos pocos que entendieron su verdad emocional: la de la pasión en la penumbra, en tugurios, por hombres exóticos que están de paso, desde una perspectiva de irredimible marginalidad.

Rafael de León habla siempre de mujeres, y no lleva a ningún sitio postular que «en realidad» se trata de hombres. Sin embargo, tampoco es fácilmente justificable que hubiera un impulso feminista en el autor al componer sus historias. Es evidente que la expresión de sentimientos que le tocaban muy de cerca era importante en la elección de motivos y de imaginería.

«Tatuaje», en concreto, es quizá una de las mejores canciones populares en castellano. Cuenta una intensa historia con gran economía narrativa. Una noche, en una ciudad portuaria, una prostituta se encuentra con un marinero, quizá extranjero. Se trata de un hombre herido por una vieja historia de amor: en un tatuaje lleva marcado el nombre de la mujer que le abandonó. Tras un estribillo que constituye una suerte de elipsis narrativa, marinero y prostituta se despiden. Pero el beso del marinero ha marcado en la piel de ésta, como un estigma, el recuerdo apasionado de la noche de amor. Su vida será, a partir de este momento, un peregrinar por tugurios portuarios en busca del hombre que se fue. En cuanto a la imaginería, sugiere de manera insoslayable la pasión de la protagonista por el hombre «rubio como la cerveza» que un día le tatuó su amor con un beso. Diversos elementos en esta canción remiten a tradiciones homosexuales: el sexo efímero, los marineros, la noche, lo ilícito, el desgarro. Un aspecto de la canción es aún más radical. El marinero cuenta a la prostituta la historia de una mujer que le quiso y le olvidó, para luego desaparecer. La prostituta nos cuenta la historia del marinero que la besa y desaparece, dejando prendida en ella la llama de una pasión sin límites. La simetría estructural equipara, sorprendentemente, el deseo masculino al deseo femenino[132].

Los clásicos de Rafael de León tuvieron una larga vida en las tradiciones gays de la transición. Uno de los ejemplos más interesantes es la lectura/interpretación que hace Nazario de «Ojos verdes», a la que nos referiremos en el siguiente capítulo. También transformistas y travestis bebieron de la verdad emocional de la copla, y todavía hoy las mejores canciones del género son capaces de generar un sentimiento intenso entre el público en medio de espectáculos que a menudo juegan la carta de lo grotesco.

El referente directo de las letras de Rafael de León eran amores que el franquismo consideraba marginales, pecaminosos o incluso detestables. La dignificación que se produce a partir de las interpretaciones emocionales de las tonadilleras constituye una respuesta a estos rigores. Pero la fuente de tales sentimientos estaba en una percepción de la propia posición de marginalidad.

132 Debo la formulación de este aspecto de la canción a Paul Julian Smith.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Habrá que añadir que no tenemos por qué quedarnos en este reconocimiento. Además de la identificación, las mejores canciones contribuían a reciclar una experiencia dura y sublimarla en términos poéticos.

La mirada camp siempre ha encontrado difícil acomodo en el discurso homófilo y en la crítica gay contemporánea asociada a éste. La acusación principal es de frivolidad y escapismo. Se trata de una actitud que se manifestará con fuerza en los primeros años de la transición y que, como veremos, llevará a un cisma en el frente homosexual de finales de los setenta. En estas reservas frente a la frivolidad y la pluma se excluye del ámbito de la homosexualidad progresista a la loca y al travesti, ya que utilizan discursos que simplemente confirman el estereotipo y se alejan de la lucha política. Lo que las reflexiones de Terenci Moix o el papel que tuvo la copla sugieren es una situación mucho más compleja. En su reapropiación camp, ni el cine de Hollywood ni la copla podrían definirse exactamente como «escapistas». Cierto que el escapismo impide la superación de problemas. Y es también cierto que, en tanto que un discurso confirma condiciones de opresión ofreciendo el espejismo de una Arcadia, este discurso puede calificarse de escapista. Pero, como acabamos de ver, ambos discursos se activan para dar respuesta a una situación de marginalidad asumida frente al mundo. En otras palabras, la mirada camp está procesando mitos culturales heterosexistas, potencialmente opresivos, para convertirlos en un discurso de placer y de afirmación de la marginalidad.

Esto no tiene por qué ser algo exclusivo de situaciones de represión extrema, como la que se da en el franquismo. En tanto que haya conciencia de diferencia generada por la dominación heterosexista, el camp tendrá una función de cuestionamiento de estas estructuras y, en último término, de enfrentamiento a ellas. Puede que no se trate de un enfrentamiento romántico (como en los rebeldes de Kenneth Anger) y decididamente tiene poco que ver con la retórica del activismo político clásico. Es un enfrentamiento activo, que se sitúa en el yo. Más concretamente, se sitúa en un ámbito que rebeldes y activistas han tendido a dejar de lado por su carácter íntimo: el de las emociones.

2.3 CASI HOMOSEXUALES: REPRESENTACIÓN EN *DIFERENTE* Y *EL MISÁNTROPO*

Visto y no visto: *Diferente*

En un breve artículo, el crítico Augusto M. Torres manifiesta su sorpresa por el hecho de que *Diferente* pasara la censura[133]. Las razones, en realidad, no son difíciles de comprender. Los censores siempre encuentran lo que buscan; pero se busca a partir de una idea preconcebida en términos de estereotipo. En seguimiento de las directrices, se buscaban caracterizaciones concretas del homosexual desde un punto de vista de pecado, de degeneración, de afemi-

133 Augusto M. Torres, *Diccionario Espasa del cine español*, Madrid, Espasa Calpe, 1996. Casimiro Torreiro muestra similar estupefacción en el *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, p. 273.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

namiento obvio o en términos ligeramente homófilos. Hemos sugerido que, en realidad, no existía en España voluntad alguna de realizar un cine homófilo, en parte porque no se daban las circunstancias para ello. Al no incidir en ninguno de los tópicos homófobos más corrientes, *Diferente* eludía las expectativas del censor respecto a este tema. Es muy posible que la combinación entre atrevimiento y sutileza pillara a los censores desprevenidos en este caso: la homosexualidad no aparece de manera clara en el guión (que es lo que el censor prohibía hasta 1963), y el reciente escándalo de *Viridiana*[134] de Buñuel no recomendaba que se dieran por enterados una vez que la película se estrenó. El que se haya tratado de una producción previsiblemente de poco impacto puede haber nublado la mirada, no siempre muy despierta por otra parte, del censor. Aunque la película la dirige Luis Maria Delgado, el impulsor del proyecto es Alfredo Alaria, coreógrafo argentino con una sólida carrera en televisión, que alcanzó cierta popularidad durante aquellos años. Volvió a Argentina tras el fin de la dictadura y murió años después en la ruina.

En *Diferente* no hay un discurso claro «sobre» la homosexualidad, pero el protagonista es (casi) «un homosexual». Que los contenidos de la homosexualidad no se expresen directamente, sino a través de diversos códigos, resulta de la mayor importancia. Se trata de una película en clave, que hace uso de estrategias subculturales para sublimar los aspectos más obvios de la representación homosexual.

Se nos cuenta la historia de Alfredo (obvio álter ego de Alaria, actor que lo interpreta), un joven ambicioso de fuertes inclinaciones artísticas. Sueña con poner en escena musicales con ballets «modernos». Tiene una novia, Sandra, que al parecer sólo le interesa como artista para sus coreografías. Consciente de que no puede lograr su amor, ella trata de ponerle celoso saliendo con Luis, un amigo común que admira y envidia a Alfredo. Esto conducirá a una pelea en un bar denominado El Sótano donde se dan cita tipos marginales y bohemios embriagados de estética existencialista pasada por Hollywood. La pelea hace intervenir al padre, que pone a su hijo en vereda. La creatividad libre e indómita del hijo rarito se pone así bajo el control de estructuras burguesas. Alfredo pertenece a una familia burguesa y tiene un hermano trabajador y totalmente dedicado a la empresa, que le reprocha su modo de vida y su poco respeto por el buen nombre familiar. En efecto, con su comportamiento, Alfredo se convierte en una oveja negra que trae deshonor. Las presiones familiares le obligan a abandonar sus sueños de teatro y concentrarse en el trabajo de despacho. Pero no encaja en el mundo empresarial. Es emprendedor y despierto (la tópica imaginación de todo hijo rarito), pero sus ideas de eficiencia laboral no encajan con los procederes habituales. Sus nociones de eficiencia prácticamente se reducen a cambiar el color de las paredes, las luces y métodos de taquigrafía (descubre que poniendo música de un tipo concreto puede incrementar la velocidad de trabajo), además de distraer a las encantadas secretarias. Pronto empieza a dar signos de cansancio. Sueña

134 La censura aprobó el guión, la película se rodó y se presentó en Cannes. Trascendió entonces que Buñuel se había burlado del censor y que se trataba en realidad de una feroz crítica contra algunos de los principios del régimen. El bochorno fue mayúsculo (hubo dimisiones y caídas en desgracia) y se le negó a partir de entonces la nacionalidad española.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en horas perdidas con números musicales. Durante una visita a un edificio de cuya construcción se encarga la empresa paterna, su hermano se interesará por los materiales, él por los albañiles. O, más concretamente, con los bíceps de éstos; también en sus herramientas, como muestra un plano con uno de los usos más obvios de un taladro desde *El manantial*[35]. Intuimos un fracaso en su intento de integración en la normalidad, que sale a la luz cuando es incapaz de contemporizar con su familia durante una cena navideña. Estalla la discusión y huye al tugurio marginal donde acuden sus amigos de la bohemia. Allí se entrega a una ceremonia de vudú (nuevo número musical). Avisado por la dueña del local de que su hijo vuelve a las andadas, el padre se dirige a buscarlo, pero en el camino sufrirá un accidente mortal. Atormentado por la culpa, Alfredo pide ayuda a Dios abrazado a un árbol. La respuesta será un aguacero torrencial.

El argumento puede resultar algo críptico: no tenemos suficientes datos para clausurar la trama o dar sentido a todos sus elementos. Hay que añadir que esto pudo sucederle al espectador de 1961 tanto o más que al contemporáneo. Si el de hoy comprende la idea general pero no acaba de descifrar cada motivo, el espectador medio de principios de los sesenta, incluso el homosexual, podía permanecer ajeno a las estrategias elegidas para representar la experiencia homosexual.

En cierto modo la homosexualidad se presenta como un «problema», pero no queda claro ante qué tipo de problema nos hallamos. ¿Se trata de un problema moral? ¿De un problema médico? Es cierto que el final parece confirmar que el dejarse llevar por los sentimientos y la vida bohemia, por el desprecio a las reglas, conduce a la muerte, idea que se ve reforzada mediante el montaje paralelo de un número musical caribeño con el accidente paterno. Pero esto entra en franca contradicción con el resto de la trama y en especial con el tratamiento del personaje. Su choque con la sociedad no se produce a través de sus carencias, sino a través de sus cualidades. Su creatividad se presenta siempre como algo positivo: lo que le hace «diferente» le hace también superior al resto de los personajes. Se trata de un soñador lúcido, cuyo fracaso en el mundo empresarial es, en realidad, cuestión de perspectiva. Sus soluciones para el buen funcionamiento de la empresa son alternativas, no necesariamente necesarias. El choque con la realidad puede hacer que parezca ridículo, pero, en cualquier caso, más ridícula parece su familia, que se nos describe durante la cena navideña como un grupo dominado por la estupidez y la trivialidad. Ni siquiera el hermano, el personaje defensor de la «normalidad», se presenta en ningún momento como alguien simpático, y jamás muestra flexibilidad. Su obsesión por el buen nombre de la familia es hipócrita y no resulta plausible tomar su postura como la preferida por la trama. De hecho, todo lo que en la película se refiere a la heterosexualidad aparece representado de manera ridícula. Un número musical pasa revista a los modos en que la mujer a lo largo de la historia intenta atrapar al hombre. El personaje de Sandra es insulso, poco sensible, arisco. Significa una tentadora oferta para

135 Película de King Vidor basada en la novela de Ayn Rand y protagonizada por Gary Cooper y Patricia Neal. La virilidad del protagonista se expresa a través de una imaginería cuya «falicidad» hoy la hace casi grotesca.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hacer que Alfredo entre en el orden heterosexual, pero el modo en que está caracterizado condena esta posibilidad al fracaso. Junto a éste, aparecen entre sus pretendientes mujeres que son simplemente ridículas, como la joven interpretada por Gracita Morales (que interpreta, simplemente, el típico personaje de Gracita Morales).

El personaje se define en términos culturales desde el principio. Un lento travelín por su habitación nos muestra libros y mobiliario. Vemos un disco de Mahalia Jackson, en las estanterías hay títulos de Marcel Proust, de Oscar Wilde, de Hans Christian Andersen y de Gide, junto a otros volúmenes sobre historia la danza. Destaca también la presencia de las obras de Freud. Las imágenes sugieren Cocteau y Dalí, la decoración da signos de cierto recargamiento barroquizante y decadentista y de una percha cuelga un quimono (prenda que desde principios de siglo sugiere disidencia sexual). Sorprendentemente encontramos también unas mancuernas. Calaveras y candelabros hablan de una personalidad torturada, algo que ratifican unos folios en los que se lee la pregunta «¿Por qué?». Al final de la película, la respuesta sigue en el aire.

En particular, la película huye de una caracterización patológica. Se evitan los clichés que veremos al comentar *La máscara de carne* o incluso *Un amor fora ciutat*. Se trata de alguien, como hemos dicho, inteligente, pretendidamente atractivo. Quizá fuera el narcisismo de Alaria lo que hizo insertar diversas líneas de diálogo en que las féminas admiran su físico. Se trata de un deseo explícito por el cuerpo masculino, confirmado por diversos planos de su musculatura, simplemente inauditos en el momento.

De hecho, tampoco se recurre al afeminamiento en la caracterización. La película utiliza una mirada «camp», pero no afeminada. Desde el primer plano del protagonista, nos encontramos con un hombre-hombre enfundado en cuero, que chasquea los dedos, se sienta como los hombres, abriendo las piernas, mira de frente y anda recto. Todo esto se acerca al estereotipo contemporáneo de gay subcultural, y por lo tanto nos parece bastante plumoso, pero en 1961 se trataba de unos códigos que sólo tenían cierta difusión en ciertos entornos de los Estados Unidos (por ejemplo en las películas de Kenneth Anger) y eran mucho menos reconocibles. A pesar de que sí se codifica al personaje en términos de estereotipo, se trata sin duda de un estereotipo distinto del que se esperaba: el narcisismo de raigambre freudiana resulta un rasgo significativo en la construcción del personaje, así como su entusiasmo irresponsable de eterno adolescente.

¿Qué sentido tiene *Diferente*? No es posible entender este extraño film dentro de la tradición apologética: no hay articulación de ningún discurso sobre la homosexualidad porque no hay, oficialmente, homosexualidad, y por lo tanto no se puede hablar de reivindicación de la misma; en particular, no se presenta la homofobia como algo injusto. La puesta en escena parece «entender» al protagonista (no nos lo presenta como un extraño monstruo, sino como un misterioso seductor), pero nunca hace sus actos más explícitos. Por supuesto, puede entenderse como un caso de expresión personal en condiciones que no favorecían tal expresión (y por lo tanto codificada). Pero además se trata de una aproximación a la homosexualidad como individualidad estética única en su época. La fantasía camp es aquí metáfora de un modo de ser determinado por la creatividad, una creativi-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dad que hace que el individuo sea incapaz de entrar en el mundo de convenciones y responsabilidades.

Se sugiere, sin duda, que ciertos estilos de vida pueden causar daño. El accidente del padre aparece como un castigo divino: cuando muere, el viento abre ventanas y el árbol de Navidad cae estrepitosamente. Y se habla de la soledad a que, en último término, conduce la originalidad de Alfredo. La homosexualidad como orientación, basada en el deseo, queda así sublimada mediante creatividad. Inclinaciones artísticas de tipo camp se convierten en una metáfora de la diferencia homosexual.

Homoerotismo y el superhombre: *El misántropo*

Una misma ideología de representación subyace en la novela de Llorenç Villalonga *El misántropo*, escrita en castellano y publicada en catalán en 1972 (la primera publicación castellana es de 1983). La acción tiene lugar en un internado de provincias para señoritos de las clases altas denominado La Residencia, durante la dictadura de Primo de Rivera. En este ambiente exclusivamente masculino traban amistad César Lácar, conocido por todos como «el misántropo», y Salvador Mendoza. El primero aparece desde el principio como un narcisista obsesionado por la cultura física. Ha sido torero, aunque su pasado tiene puntos oscuros. Entre los alumnos tiene fama de arrogante, de donde le viene su mote. A la misantropía se añade misoginia. Para él las mujeres son cosa de un rato y nada comparable a la verdadera solidaridad y conexión emocional que se da entre dos hombres. En este sentido, es un personaje que recuerda a Santiago Valcárcel en *¡Harka!* y muestra de manera muy similar las contradicciones de los códigos masculinistas: como aquél, busca al amigo del alma que «comprenda». Viril, en la afirmación de su masculinidad hay un elemento de irreductible homoerotismo.

Aparece en la residencia Mendoza, un diletante de la alta burguesía, incapaz de centrarse en los estudios (en cierto modo contrafigura de Herrera en la película de Carlos Arévalo). Salvador está en relaciones una señorita de provincias de la que no está enamorado, y su estancia en la residencia será el último momento de su vida en que podrá vivir libre de las responsabilidades del matrimonio. Desde ese momento su atención se centrará en César y será correspondida. Tal como se describe su amistad (por un narrador que no es del todo omnisciente y en el que seguramente no tenemos que confiar), no hay referencias a lo sexual. Por lo demás, suelen encontrarse en duchas, ante el espejo, en el gimnasio y en situaciones que sugieren homoerotismo; sus cuerpos desnudos son, inusualmente, un aspecto recurrente en la descripción que de ellos se hace.

Más interesante es el curso posterior que sigue su amistad, en la que resulta de gran importancia el boxeo. A lo largo de la novela, el contacto físico entre estos dos cuerpos atléticos resulta de gran importancia. La lucha aparecerá siempre que haya algo importante que comunicar. Cansados de la vida mediocre en la Residencia, se prepararán como acróbatas y trabajarán en un circo fuera del país. La pulsión de muerte que resulta aparente en el personaje de César se hace aquí concreta: experimenta la atracción del abismo justo en el momento en el que pone su vida en manos de su amigo. El contacto entre los cuerpos y la loa a la agilidad física se convierten así en una imagen de vida, de superioridad.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Al contrario de lo que sucede en textos como *Diferente*, la homosexualidad no está silenciada en la novela. Nos encontramos en los años en que los escritos de Gregorio Marañón sobre la homosexualidad fueron causa de burlas y cierta confusión, y los debates contemporáneos sobre la homosexualidad aparecen explícitamente reflejados en el texto. Especialmente en las conversaciones entre Salvador y Agustí, un joven cuya obsesión por la vida intelectual es resultado de su aspecto físico enclenque y poco atractivo (en contraste con los dos protagonistas), el tema de la homosexualidad latente en todo ser humano se discute sin que el interés del primero se considere como implicación personal. A este mundo hay que añadir el personaje de un estudiante afeminado y dandi, injuriado por la brutalidad viril de sus compañeros, pero aparentemente heterosexual (se dice que tiene varias amantes, aunque existe la sospecha que su afinidad con las mujeres no parte exactamente de su deseo por ellas). Si en *Diferente* atribuíamos homosexualidad al protagonista porque ésta no aparecía, aquí esta operación resulta más difícil. *El misántropo* hace explícita la existencia de homosexuales para negar que sus protagonistas lo sean. El lector puede pensar que, en realidad, se trata de un autoengaño: no es la voz de la enunciación la que sublima, sino los propios protagonistas.

Si utilizamos un marco metafórico para estudiar la novela, es fácil deducir que la huida al extranjero, el trabajo en un circo, son elementos que representan lo irrepresentable en la época: una experiencia libre del amor entre hombres.

Por otra parte, a lo largo de estas páginas tenemos elementos de juicio suficientes para aventurar otra explicación, no basada en la psicología de los personajes, sino en cuestiones de delimitación de la categoría. Según esta segunda posibilidad de análisis, para Villalonga, la camaradería entre estos dos muchachos sería realmente algo distinto de la homosexualidad, etiqueta que hay que reservar a las aproximaciones patológicas. La homosexualidad está por debajo de la normalidad, César y Salvador están por encima. Se trata de una visión esnob del homoerotismo que se sublima para resultar superior a las delimitaciones que resultan de la categoría y que por lo tanto puede considerarse fuera de ésta.

A pesar de que la lógica de la representación homosexual que subyace en la novela de Villalonga es similar a la de *Diferente*, su estatus como obra camp es mucho más intrincado. Percibimos, sin duda, cierto guiño por parte del autor, que se sitúa en un posicionamiento dandi. Pero las insinuaciones están contenidas, como sucede en Proust, al presentar un debate paralelo sobre disidencia sexual dentro del texto. Si el lector de *El misántropo* realiza una apropiación camp no es porque sienta una complicidad específica con Villalonga, sino porque, a través de aspectos oblicuos o marginales, es capaz de *entender* más de lo que el autor ha querido decir. La mirada camp es así una mirada de superioridad.

Como hemos visto, lo camp resulta un efecto de la necesidad de sublimación franquista, pero no el único. Las expresiones recogidas en este capítulo no parecen tener nada en común. Algo une la camaradería de *¡Harka!* con la de *El misántropo*, pero el amor al cine de Terenci Moix, el narcisismo de *Diferente* y la copla parecen seguir direcciones diferentes. La frivolidad predomina en algunos casos, en otros la hondura. Considerar que lo camp

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

siempre se corresponde con la superficialidad no tiene en cuenta que, en ocasiones, la mirada camp no es facultativa. El franquismo constituye una de estas situaciones de camp obligado, y este tipo de discurso se convierte en un punto de apoyo crucial para todas las manifestaciones del posicionamiento homosexual durante el periodo.

A pesar de sus diferencias claras, lo que comparten estos textos es una potencialidad de lectura desde la homosexualidad que, debido a las presiones, no se reconoce explícitamente en el marco textual. El lector podía ver reflejados sus sentimientos en las coplas de Rafael de León, su libido en las películas de romanos, su necesidad de lazos emocionales con otros hombres en la amistad de César y Salvador, de Valcázar y Herrera. La sospecha de que, a través de un muro de represión, tales mensajes podían haber sido codificados y preparados *especialmente* para él, tiene mucho que ver con la conciencia de pertenecer a una tradición determinada y de articular un posicionamiento a través de la cultura.

3. EXPRESIÓN. SODOMITAS, MODERNOS Y OTROS BICHOS MODERNOS

3.1 MÁS ALLÁ DE LA EXPERIENCIA: REFLEJOS DE UNA PARANOIA

Nuevas manifestaciones de la paranoia antimoderna

La sublimación era durante el franquismo prácticamente el único modo de expresar la voz homosexual. Esto no significa que la homosexualidad no se representase en diversos textos de carácter popular bien difundidos y por lo tanto de cierta influencia a la hora de formar actitudes. Recordemos que en la situación hay un vacío importante: el homosexual no se percibe (ni se representa) en su cotidianeidad, y por lo tanto el ciudadano medio sólo lo conocía a partir de estas representaciones.

El estereotipo recoge la larga tradición del homosexual como paria y amenaza a la normalidad. De hecho, el homosexual y el comunista son, en esta época, metáforas de los enemigos del régimen. El arcón de viejos estereotipos se abre, y los degenerados decimonónicos vuelven a adquirir una hegemonía incontestada. Así es como *La máscara de carne*, de Maxence van der Meersch, escrita en los años cuarenta y publicada en España en 1960, se convirtió en el punto de referencia de la representación homosexual durante veinticinco años: la novela contaba con nueve ediciones a principios de la transición.

Mauricio Carlavilla representa una versión, algo más minoritaria, pero con fuertes raíces en el contexto histórico, de la paranoia antihomosexual, cuya máxima formulación fue el libro *Sodomitas*, publicado por primera vez en 1956. El libro de Carlavilla expone de manera cruda, sin la menor pretensión de coherencia, los mecanismos de una paranoia que quizá en pocos se manifestó con tal intensidad, pero que existía en la estructura profunda del franquismo y podía salir a la luz en casos concretos como homofobia de segundo grado: para desenmascarar a un izquierdista, para añadir perversidad a un delito o para reforzar el machismo. En particular encontramos un vínculo entre

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

homofobia y españolismo ultraconservador. Se trata de una idea recurrente en ciertos reportajes publicados durante el franquismo. El periodista Enrique Rubio, en publicaciones como *Por qué* se distinguió en significativa mezcla en numerosos artículos publicados durante los años sesenta. La idea de que España constituye un santuario de la heterosexualidad aparece todavía en las postrimerías del franquismo, en un texto de Ramón J. Sender[136] y titulado precisamente «¿También en España?», en la que el autor proponía como solución que se lanzase una bomba atómica contra todos ellos[137].

Y, en la vida cotidiana, el estereotipo del mariquita afeminado adquiere una importante fuerza simbólica. A pesar de que la Iglesia prefería que no hubiera *ninguna* representación de la homosexualidad en los discursos públicos, la censura permitía la aparición del mariquita en sketches de comedia en múltiples espectáculos teatrales (se ponía como condición que cualquier mención fuera para escarnio del homosexual). En el cine, por otra parte, aparece poco, aunque su llegada fue bien recibida: a fines del franquismo se estrena la que fue, hasta hace algunos años, la película más taquillera del cine español, *No desearás al vecino del quinto* (1970, dirigida por Ramón Fernández), cuyo principal atractivo estaba en mostrar a Alfredo Landa fingiendo ser un modisto afeminado.

Dada la escasez de representaciones y el silenciamiento del homosexual en la vida cotidiana, el mariquita, el perverso y el degenerado constituyen las tres imágenes de la homosexualidad con que cualquier individuo podía contar como referencias a la hora de hacerse una idea sobre el amor entre hombres. El padre que quería dar sentido al comportamiento de su hijo, la mujer que descubría a su marido in fraganti, la vecina que sospechaba de ese chico soltero del tercero, todos podían recurrir a este tipo de imágenes para informarse y dar sentido a su experiencia[138]. Pasamos a estudiar manifestaciones concretas estos tres estereotipos homosexuales en la segunda mitad del franquismo.

El periodo que se inicia en la segunda mitad de los sesenta se caracteriza por cierta flexibilización. Hay que matizar que la flexibilización es resultado del cambio de estrategia económica (o, mejor dicho, de la introducción de una estrategia económica) que sacase a España de una situación de crisis crónica, abriéndola a los mercados internacionales. Por lo que al régimen respecta, las ideas básicas seguían siendo las mismas, aunque era necesario contemporizar. El segundo elemento es la llegada del turismo, que inevitablemente trae nuevos aires y nuevas ideas. De nuevo, el país ha de explotar lo que es, en definitiva, una importante fuente de ingresos. También hay que tener en cuenta que la entrada en el mercado internacional significará que aumenta el riesgo de influencias. Por supuesto, la censura extrema su celo a partir de los años sesenta, pero era imposible contener ciertas manifestaciones. La idea que predomina, pues, es que se han abierto las puertas y con esto entra toda una serie

136 *Blanco y Negro*, 4/10/1975.
137 Cit. en Fluvià, 2003, p. 26.
138 Como hemos apuntado, recurrir a trabajos más científicos, al alcance de poca gente, tampoco habría ayudado gran cosa. La psiquiatría y la medicina, aunque más comedidas, estaban contagiadas de patologización y venían a configurar el mismo rechazo al homosexual.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de factores de desestabilización que amenazan la integridad del régimen. Las representaciones de la homosexualidad en los textos estudiados son un signo de tal paranoia, no muy distinta a la que hemos percibido durante los años veinte.

Sodomitas: el homosexual como enemigo del Estado

El libro de Mauricio Carlavilla *Sodomitas: homosexuales, políticos, científicos, criminales, espías, etc.* tuvo doce ediciones entre 1956 y 1973, y constituye uno de los textos más difundidos en España durante el franquismo en la que la homosexualidad es tema principal. Se trata de un ensayo muy difícil de evaluar desde una perspectiva contemporánea ya que hace gala de una retórica que nos es, afortunadamente, ajena (aunque no pueda decirse lo mismo de las ideas que subyacen tras esa retórica). El fuerte elemento homofóbico se manifiesta en forma de exabrupto, pero carece de la plausibilidad que lo relacione con un contexto sociológico o científico. Sus argumentaciones enrevesadas y confusas, su estilo enfático, rayano en lo mesiánico, hacen el análisis poco menos que imposible. En realidad, Carlavilla se limita a dar expresión, tan colorista como virulenta, a cierta concepción de la disidencia sexual estudiada en el primer capítulo, ignorando por completo los cambios producidos, tanto en aproximaciones científicas como en actitudes sociales: la homosexualidad se presenta como la perversión suprema, el vicio causante de la decadencia de las sociedades. Escribe así como si, por ejemplo, Marañón (o cualquier representante de las nuevas actitudes) jamás hubiera existido. Las intenciones quedan claras desde la propia introducción, en la que leemos lo siguiente, concebido al parecer sin el menor asomo de ironía:

> Este libro fue proyectado para mostrar el peligro que es el sodomita para la Patria. Pero también lo es tan tremendo y más para la sociedad, y sobre todo, para la familia. Por ellos, me permito dirigir a los padres este previo grito de alarma.
>
> Si tú, madre, o tú, padre, habitaseis rodeados por la selva tropical, plagada de fieras feroces y pérfidos reptiles, en acecho día y noche para devorar o estrangular a vuestros hijos, estaríais en desvelo y alarma día y noche; vuestras advertencias, contra estos peligros serían continuas, y no permitiríais, de ningún modo que salieran los mayores sin ir armados y a los pequeñuelos no les permitiríais abandonar la casa sin ir acompañados de quien pudiera defenderlos. (...) La manada de fieras sodomitas, por millares, se lanza a través de la espesura de las calles ciudadanas en busca de su presa juvenil... Disfrazada de persona, la fiera sodomítica ojea entre el matorral ambulante de las aceras su pieza preferida, el cándido muchacho, más grato a su ávida pupila cuanto más inocencia lleva retratada en su fisonomía. (...) Vuestro hijo puede volver a casa corrompido, guardando su bochornoso secreto que nada delatará; la monstruosa relación continuará y, dada su edad, su instinto sexual se torcerá y será para siempre un invertido.[139]

139 Carlavilla, 1956, p. 11.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se vuelve así al discurso homofóbico primario, sin la menor voluntad de matizarlo o completarlo. La única función del homosexual en el mundo de Carlavilla es la de corromper la inocencia, desafiar a la Patria, destruir la familia. El homosexual no se representa como individuo en sí *con* un problema, *es* un problema.

Alejado de toda individualidad, la homosexualidad es un símbolo de degeneración y vileza. Detrás de cualquier catástrofe nacional, de cualquier traición al Estado (el affaire Guy Burgess, de actualidad en aquel momento, es el punto de partida del trabajo), Carlavilla ve a un homosexual. En particular, la Segunda República española se describe como una de las peores consecuencias del carácter sodomita. Sodomía, masonería y comunismo se entrelazan arbitrariamente en repetitivos argumentos. El éxito de un libro con tantos huecos conceptuales, su propia potencialidad de decir algo, se debe sin duda a una sintonía entre lectores e ideas expresadas que precede al libro: a mayor sintonía, menor necesidad por parte del autor de situar el problema en un marco coherente, los presupuestos de tan extraordinaria propuesta se dan por sabidos. El ensayo constituye así un signo del tipo de complicidades con que podía contar la homofobia durante el franquismo: es el lector quien aporta la consistencia basada en nociones que circulan libremente por la sociedad.

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo la paranoia daba forma a diversos discursos descriptivos o científicos que, a pesar del proceso de selección y deformación, se inspiraban en los hechos y en la experiencia del mundo. Las necesidades de rigor científico o legal hacían la homofobia sistemática: quizá más efectiva, pero sin duda más moderada en su expresión. En el discurso de Carlavilla no existe esta pretensión de anclaje en la racionalidad. El autor pasa de un tema a otro, guiado sólo por su propio delirio en un retrato que esquiva toda coherencia: los homosexuales son desequilibrados, amén de satánicos; lujuriosos y presa de su vicio, pero impotentes y también asexuales, rozan el idiotismo pero son aviesos y pueden planear maquiavélicamente la eliminación de sus enemigos.

A estas ideas sobre una sociedad continuamente amenazada se les da un giro específicamente político, enraizado en el momento crítico por el que atravesaba la dictadura. El franquismo careció, como régimen, de la lucidez y honestidad que podría haber conducido a la mala conciencia. En este momento había dejado de lado cualquier idealismo o incluso cualquier posible sueño sobre España y sólo pretendía perpetuarse a cualquier precio. Pero esto no significa que sus arbitrariedades no emergiesen en forma de ansiedades sobre la descomposición social y política y un pronunciado sentimiento de búnker frente a los «enemigos de la sociedad» como respuesta a cualquier signo de desestabilización. *Sodomitas* es, en este sentido, una manifestación de este «regreso de lo reprimido».

Así, la presión internacional, por ejemplo contra la pena de muerte, se achacaba desde el régimen a misteriosas conspiraciones «judeomasónicas». El homosexual participaba, según Carlavilla, por supuesto en ellas de manera decisiva. Se presenta aquí como amenaza para la patria porque la traición es siempre una de las características esenciales de su personalidad. Así describe por ejemplo a André Gide. Nótese la agilidad conceptual con que se pasa del concepto gideano del cultivo de sí a un patrioterismo vociferante[140]:

140 Ibid., p. 282.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sí, ciertamente, es actitud filosófica la de ser «fiel a sí mismo», como Gide pretende ser la suya, sería estrictamente necesario que fuera él también *fiel a sí mismo* existencial y vitalmente, y no lo es, precisamente, por ser sodomita; porque todo invertido es un traidor a sí, a sociedad y a especie. Su fidelidad no es hacia sí mismo; es una fidelidad dialéctica hacia su modo de ser; modo de ser por el cual se traiciona él a sí mismo. No es paradoja, Gide, como todo profeso en «filosofía» literatura sodomítica es *fiel a su infidelidad* para consigo mismo y para con la sociedad: es su grito satánico, «¡familias, os odio!», es harto expresivo para deber argüir más.

Así, los sodomitas representan, en cualquier época histórica, una amenaza a la estabilidad y el bienestar social. Este ha sido su único papel a lo largo del siglo XX. Y entre ellos destaca, en el caso de España, Manuel Azaña, el «monstruo» cuya transgresión consistió en una serena sensatez y la reticencia a elaborar un discurso machista. Esto multiplicaría los rumores sobre su homosexualidad, a los que Carlavilla da expresión vociferante, ya que no fundamento. Carlavilla aparece en estas páginas como el nuevo doctor Schreber, alucinando conspiraciones en una visión iluminada que no debe nada a la realidad.

Para el ensayo sobre el político republicano se recurre a cualquier herramienta, desde la injuria hasta la ficción científica o la historia en versión vodevil. Una de sus estrategias más espectaculares en este capítulo consiste en utilizar párrafos enteros de una reciente biografía de Roberspierre de Hans von Hentig, aduciendo que su caso es *exactamente* igual al de Azaña.

La perversidad de Azaña es tan profunda que resulta inclasificable en cualquier categorización científica. De hecho, si el mundo es amor, el punto de partida es que Azaña era una criatura incapaz de cualquier tipo de amor. Incluso un pederasta goza de cierta potencia sexual (que es, según formulaciones más consistentes, precisamente lo que lo caracteriza), pero Azaña simplemente cae en la «inversión» por casualidad, como quien no quiere la cosa, mientras deambulaba en busca de su libido:

Sexualmente fue un anormal Azaña. Ya está demostrado. Mas es imprescindible fijar exactamente su «estado intersexual». Por sus caracteres, sentimientos y acciones se induce con todo rigor que nos hallamos ante un EUNUCOIDE. El «eunuco» es un ser demasiado conocido para detenerse en detalles descriptivos morfológicos; nos referimos al «eunuco artificial» quirúrgicamente hecho tal. No así el eunucoide, acepción científica de contenido más amplio y vacío, referida al «eunuco natural», el nacido ya con esa tara, en toda su gama de grado y matiz.

No es propiamente un homosexual Azaña, según lo calificó la masa en su tendencia simplista. No, no lo es, aunque sus actos específicos ofrezcan base a ese dictamen. Indudable que Manuel Azaña ha sido en ocasiones «pasivo homosexual». Cayó en el acto de inversión en esa su trágica y febril búsqueda de su libido, de ese algo que por reflejo sabía que le faltaba sin hallarlo jamás. De ahí la feroz anarquía de su mente; su rebelión contra natura; imperfecta, estulta, incomprensible, confrontada con él.[141]

141 Ibid., p. 133.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por si esta acumulación de tópicos mal encadenados no fuera suficiente, Carlavilla subraya la maldad de Azaña con uno de los motivos recurrentes de la injuria machista, que expresa en un lenguaje cercano al cotilleo de pescadería[142]:

> La adivinación de von Hentig en Robespierre resulta una realidad comprobada en Azaña: él «era sexualmente un pigmeo». Hay la prueba de su nimiedad orgánica externa genital. Azaña temió por su vida cuando inició su actividad conspiradora y se hizo con un seguro de vida. Como todos sabemos, el reconocimiento de un médico es preciso en el caso y el facultativo que lo reconoció quedó asombrado al comprobar un desarrollo como el de un niño normal de seis o siete años. Cuando ya en la cima del poder dio Azaña tales muestras de perversidad, el médico aquel recordó su anormalidad genital y explicó a unos amigos íntimos lo comprobado por él.

A lo largo del libro se desarrollan operaciones similares con Lerroux, al que también se define como «homosexual» (aunque resulta difícil adivinar a qué se refiere el autor) y Diego Martínez Barrio, a quien se reprocha su masonería. Estos son pues los enemigos de España:

> Y no fracasa la Masonería por dos causas: porque todo pederasta, por ser traidor a sí mismo, es un traidor en potencia, un predestinado, si se quiere, contra los demás hombres y contra su Patria; y también, porque el sodomita, por el hecho de serlo, pone en manos de la Masonería un arma con la cual ella le amenazará siempre mortalmente en su fama; arma tanto más terrible cuanto más alto lo haya colocado, y le hará obedecer como un esclavo, llevándolo, quiera o no, a cometer lo más nefando: la traición a Dios y Patria.[143]

Como suele suceder en el pensamiento paranoico, la homosexualidad constituye simplemente una categoría de otredad absoluta que se aplica a las limitaciones de cualquier ser humano.

Posiblemente el delirio de Carlavilla funcionaba a nivel simbólico, y podía aparecer cuando en una discusión de exaltados se quisiera llegar realmente lejos en la homofobia. Pero también era una imagen adecuada sólo para estas situaciones (o personas) exaltadas y poco efectiva en cuanto a plausibilidad. El siguiente ejemplo tampoco sería plausible en una situación normalizada y también se construye a partir de estereotipos, pero de alguna manera marcó toda una forma de representar al homosexual.

El depravado anhela la muerte: *la máscara de carne*

Se trata de una novela escrita en francés por el escritor católico franco-flamenco Maxence van der Meersch. Van der Meersch fue hijo de padre agnóstico y afrancesado, frente al que se rebeló adoptando un catolicismo a ultranza y reivindicando un nacionalismo flamenco puro que se distanciase de la nociva

142 Ibid., p. 151.
143 Maxence van der Meersch, *La máscara de carne*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975, p. 184.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

influencia de París. La respuesta fue el relativo ostracismo de la intelectualidad parisina de los años treinta y cuarenta, compensado quizá por el éxito de ventas de sus libros. Se trata, en general, de historias de almas torturadas, en estilo directo e impactante, que revelan los vicios de la sociedad de entreguerras y que están marcadas por el miedo a la disolución. Pasaron al olvido poco después de su muerte en 1951, aunque van der Meersch fue un escritor publicado y leído en nuestro país desde finales de los cincuenta precisamente gracias a su rebeldía ultraconservadora y un coraje altisonante al aproximarse a los «temas candentes». La editorial Movimiento Cultural Cristiano seguía publicando su best seller *Cuerpos y almas* en 1999.

En *La máscara de carne* encontraremos de nuevo actitudes que nunca desaparecieron por completo en la representación de la homosexualidad, aquí reforzadas por la vehemencia sin reparos del discurso católico sobre el pecado. El degenerado, ya sin legitimación médica, continuaba siendo una de las representaciones homofóbicas más corrientes, que reforzaba las antiguas ideas en el inconsciente colectivo, y por ello utilizada continuamente por la mentalidad reaccionaria. Cuando los discursos alternativos desaparecen, nos quedamos con una idea que rima, en nuestro país, con la depravación absoluta que se atribuye al homosexual y con el regusto masoquista por el martirologio del catolicismo integrista. Dada la invisibilidad de los homosexuales, este discurso podía aparecer como franco y verdadero. Es lo que los conservadores llaman literatura «valiente» que no «aparta la vista» (son los términos que utiliza también el propio Van der Meersch) ante problemas candentes. Esta idea del tratamiento de la homosexualidad como algo que requiere valentía sigue expresándose en el discurso reaccionario. Los tópicos del degeneracionismo se impregnan aquí de un humanitarismo católico, produciendo la impresión de que se hace un esfuerzo por comprender y que el tratamiento es, en realidad, un ejercicio de misericordia cristiana.

El resultado es que, en apariencia, es como una novela que solicita melodramáticamente la piedad de la sociedad (heterosexista), pero al mismo tiempo pinta una imagen negra de la condición homosexual. Ésta se representa a partir de una implacable depuración de la experiencia, de la que se seleccionan los aspectos más sórdidos y se anula cualquier elemento esperanzador: sólo cuando el personaje se presenta como un ser totalmente despreciable se nos pide una oración por el hombre atrapado en las garras del vicio. Pero en estas condiciones la compasión es difícil, a no ser que sea una compasión, por otra parte muy cristiana, de aceptar «todo», en general, porque sí, sin empatizar con la víctima y sin situarla en un contexto real. Por supuesto, en este trabajo la sordidez que rodea al protagonista no es resultado de una homofobia que desplazaba la existencia del homosexual hacia los márgenes de la sociedad, sino que está implícita en lo que el homosexual «es».

Se estructura como un relato biográfico, en la línea de *Tántalo*, *El ángel de Sodoma* o *La antorcha apagada*, que sigue la experiencia del protagonista desde su niñez hasta su amargada madurez. A pesar de que se supone que tal evolución «explica» las causas del problema, en realidad el texto opta por el innatismo. El protagonista Manuel tiene madre y hermana de excesiva masculinidad. No hay solución porque el problema está profundamente arraigado en sus entrañas, tal como quería el degeneracionismo decimonónico.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En este caso, se trata de una confesión en primera persona, otro de los motivos del discurso sobre la homosexualidad: el protagonista parece sentirse en el deber de abrir su alma a los lectores, como advertencia para que no se dejen arrastrar por el vicio, pero (en este caso) sin esperar que su pecado reciba perdón alguno y sobre todo sin que exista la posibilidad de solución. La confesión aquí no limpia el alma, se limita a exhibirla en toda su negrura.

A pesar de que quien cuenta la historia es claramente un individuo y no un símbolo, todas las etapas de la misma son estereotípicas. Cada gesto, cada sentimiento expresado, cada incidente parece proceder del ensayo médico o moralista, no de la vida. Se trata de un individuo que bien podría considerarse un caso ejemplificador. Por otra parte, incluso el lector más voluntarioso encontraría difícil *aprender* algo de la trayectoria de Manuel. Como él mismo dice, el vicio se encuentra en lo más profundo de sí, le arrastra a comportamientos repugnantes, es injustificable. La novela se inicia con la expresión de este asco de sí, que queda sobresignificado a cada paso:

> ¿Me atreveré a escribirlo? ¿Cuál será la reacción de quien lea estas líneas? ¿Asco? ¿Burla?
>
> Me siento tan plenamente consciente de la ignominia de mi vicio que jamás tendré valor para transcribir su nombre sobre el papel.
>
> La letra escrita sólo podrá soportar mi desventura bajo una condición: la de evitar constantemente toda precisión, todo detalle, para que lo trágico no se convierta inmediatamente en innoble o burlesco.
>
> «Lo peor de nuestra historia –me decía uno de mis compañeros de servidumbre– es lo que tiene de callejón sin salida, que a ninguna parte puede conducir ni sirve para nada (...). Son cosas que deben ocultarse, son bochornosas; y no parecen concordar con la idea de Dios. ¿Dónde está la sabiduría de Dios en un feto sin cabeza? En tales casos... se pasa de largo, se echa el velo... no se insiste en el asunto... Nosotros somos algo así también (...).»[144]

No hay matización, no hay complejidad: dado que la depravación es esencial a su persona, cualquier intento por escapar de ella está abocado al fracaso. Lo único que el lector puede aplicar a su propia experiencia es, precisamente, esta repugnancia.

Los tópicos que construyen el estereotipo se acumulan a lo largo del relato y constituyen los motivos que engarzan la trama: madre y hermana masculina, padre ausente, a veces irascible, infancia solitaria, afeminamiento, carencia de amor familiar, experiencias frustradas con mujeres, amistad particular con un amigo de adolescencia, corrupción, primero en el internado y luego por parte de un adulto, servicio militar, sífilis, mentiras, chantajes, falsos amigos, amago de matrimonio, intentos de curación y finalmente cierta redención (a cambio de la castidad) representada por un venerable sacerdote (católico) que por supuesto tiene cabellos blancos y mirada dulce, el único que adopta una actitud misericorde.

144 Ibid., pp. 8-9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No hay en esta trayectoria goce sensual o deseo: el protagonista siempre queda abocado al sexo, que practica sin gusto, como cordero al que van a degollar. La sensualidad o las relaciones con otros hombres se describen como autoinmolación («No me atrevo a negarme, tengo miedo, un miedo horrible. Pero sigue obrando en mí una fuerza que me impide rehusar [...]. Con el corazón alborotado y la voz ahogada por una profunda angustia, avergonzado, asustado, trastornado hasta un punto indecible»[145]), y siempre hay una elipsis entre el angustiado «antes de» y el consiguiente sentimiento de culpa postcoital. La homofobia queda así perfectamente naturalizada, e incluso justificada como un deber social: todo ciudadano de bien es un guerrero contra tan siniestra raza de degenerados. A pesar de que no se hace esfuerzo alguno por entender o iluminar la situación del personaje, asume que la homofobia es *siempre* comprensible. En un momento dado, el protagonista sigue a un extraño en un callejón. Éste se deja seguir hasta el lugar más oscuro, en este momento se vuelve y le da un puñetazo en la cara arrancándole varios dientes con una sonrisa. Manuel pronto reconoce que la culpa es, realmente, suya. ¿Qué otra cosa podía esperarse?

> O el puñetazo de un bruto en pleno rostro. Parecen entregarse a un deporte, contentos, con las conciencias tranquilas, convencidos de que están trabajando en pro de la moral, de las buenas costumbres y de la virtud.
>
> ¡Cuán bella es la noble cólera indignada del hombre honesto ante el vicio! ¡Cuán generosa satisfacción se experimenta después de propinar un puñetazo justiciero a la cara de un miserable![146]

Quizá el masoquismo y no la homosexualidad es el «problema» del protagonista. El título sugiere el absoluto vacío interior del personaje: incapaz de toda fe, carece de alma y por lo tanto no es más que una máscara de carne que no llega a hombre. El mundo homosexual viene regido por las mismas ideas. Manuel no es tan cínico como otros de su calaña, y esto le impide llegar a los extremos de depravación descritos en el libro (uno de tales «extremos» son los tríos sexuales: «¿Por qué me he negado siempre a descender hasta este punto?»[147], declara el protagonista sin la menor pretensión humorística). Pero estamos en una situación en la que la buena voluntad no sirve de nada. Está condenado a manchar cualquier sentimiento mínimamente noble que sale de él. En un momento dado establece una amistad casta con un joven asiduo de la iglesia del padre Tiennot. Cuando este se pone enfermo, derrocha cuidados con la intención de hacer el bien. Pero un día le visita, le da unos regalos y, de repente, se abalanza contra el inocente, que no sabe decir que no. El resultado es que hace descarrilar para siempre esa vida. La carta que el joven le escribe no hace más que confirmar la monstruosidad de Manuel:

> «¡Es usted un criminal, un hombre abyecto, una babosa! Después de lo que ha hecho usted de mí tengo que decirle una cosa. Quiero que sepa todo el mal

145 Ibid., pp. 42-43.
146 Ibid., p. 62.
147 Ibid., p. 47.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que ha cometido. Yo quería ser sacerdote. ¡Ya ve lo que ha hecho! Ha matado usted el alma de un sacerdote. ¡Es usted el asesino del alma de un sacerdote! ¿Por qué camino me ha lanzado? ¿Qué me ha hecho conocer? ¿Qué me ha enseñado? ¿Lo ha pensado un momento? ¡Ahora está todo perdido! ¡Sé! ¡Recuerdo! ¡No puedo olvidar! ¡Ya no soy dueño de mí mismo! ¡Ya no soy libre! ¿No sabe que he vuelto a caer una y otra vez? (...) ¡Soy un hombre acabado! ¡Un libertino! Y ni siquiera un libertino normal, aceptable, soportable. ¡Soy un pervertido, un anormal! ¡Un animal, y peor aún que un animal![148]

Desde una perspectiva moderna podía cuestionarse la lógica de este fragmento: el lector contemporáneo simplemente podría concluir que Manuel ha sacado a la luz la verdadera orientación del muchacho. Pero se trataría de una lectura poco accesible (o accesible a muy pocos) antes de Stonewall. Según la lógica homofóbica (y sexofóbica) que determina la mirada del lector, en este texto se pone de manifiesto el poder infinito de contaminación de la homosexualidad, que se transmite exactamente igual que un virus y que tiene consecuencias letales. Una vez adquirido, el estigma permanece sin matizaciones. Tan virulenta es que simplemente «saber» que existe es quedar mancillado. La homosexualidad como vicio que corrompe más allá de toda precaución es una de sus representaciones más homofóbicas.

Como sucede con todas las representaciones difundidas de la homosexualidad durante el franquismo, *La máscara de carne* se dirige a un lector heterosexual, con el que establece fuertes complicidades. Durante este periodo, era prácticamente imposible interpelar al homosexual, que siempre tenía que leer entre líneas o aguantar la batería de injurias, quizá llegando a interiorizarla.

Así, en apariencia, el libro simplemente confirma una repugnancia que existía en el resto de la sociedad. Pero esto no es todo. La novela hace un uso particular de la primera persona que tiene como resultado una mayor intensidad en la representación de la bajeza de esta condición. En narrativa, la primera persona suele acercar al protagonista al lector, facilitar la identificación. Es una estrategia que ciertos escritores han utilizado de manera perversa. Así lo hizo Vladimir Nabokov, que utiliza la voz de un presunto malvado (por ejemplo en *Lolita*) para dar sustancia a una historia que así abandona la pornografía y la autocompasión. El narrador de *La máscara de carne* continuamente llama la atención sobre la propia degradación y, al contrario de lo que harían muchos narradores en primera persona, no hace el menor esfuerzo por justificar sus acciones como personaje. A esto hay que añadir que todo el material narrativo y la imaginería proceden, como acabamos de ver, de la tradición homofóbica. La trampa consiste en proyectar en una voz homosexual todo un lenguaje estereotípico que procede de una ideología homofóbica. El profundo autoodio del homosexual es, simplemente, postizo: pertenece realmente a la voz de la homofobia. El resultado es que lo que este homosexual reproduce es esta ideología denigrante, no su propia experiencia.

Sin duda, faltos de referencias, muchos homosexuales recurrirían a esta novela para dar sentido a su posición en la sociedad, a su estatus moral.

148 Ibid., p. 134.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Quienes conocieran otras alternativas podían reaccionar con indignación, aunque en cualquier caso les presentaría la opinión que su comportamiento merecía a la sociedad en general. Quienes no conocieran otras alternativas podían ser incapaces de elaborar este discurso de resistencia. Se dice que la versión negra que *La máscara de carne* da de la homosexualidad empujó a varios lectores al suicidio. Al menos es comprensible que constituyera un factor que le hiciera sentirse más repugnante. Todo un ejemplo, pues, de caridad cristiana.

No desearás al vecino del quinto: el mariquita y el cine aperturista

No desearás al vecino del quinto (1970), de Ramón Fernández se concibe cuando se había producido una superación del monolitismo ultraconservador del primer franquismo. El tratamiento del sexo y el interés por tratar la incipiente modernización en nuestro país la sitúan firmemente en el cine aperturista. El mensaje de este efecto ideológico del tardofranquismo está claro y sobresignificado en la cultura popular del momento: hay que ser modernos (y en esto el régimen no tenía elección), pero todo tiene sus límites. Y los límites eran en este caso bien reducidos. En tanto que la modernidad significa entrada de turistas, resulta inevitable una internacionalización de la cultura, la entrada de malas influencias; era fácil caer en la tentación. Conviene centrarse en los textos cinematográficos que proponían esta idea de modernidad y reflexionar los términos en que ésta se ofrecía.

Comparada con la España de principios de los cincuenta, los textos del aperturismo dan la imagen de una Arcadia de risas y actitudes desenfadadas: turistas rubias con biquinis, relaciones prematrimoniales y jóvenes escuchando música pop. No siempre del gusto de todos, es cierto. Además era un espejismo. A la hora de la verdad, según estas películas, lo que nos hace más felices son las viejas tradiciones, las viejas esencias: el abuelo y el pueblo, la familia, el sentimentalismo cristiano, la castidad, el amor, la pureza. La internacionalización, se sugiere, está borrando los aspectos más queridos de la identidad nacional y, en cierto modo, roba el alma del español. El final de un ejemplo típico de comedia aperturista es el reconocimiento de una verdad esencial en aquello que los personajes modernos consideraban, al inicio, hortera o desfasado. Es el esquema que siguen las películas, de gran popularidad, de Paco Martínez Soria (un título como *La ciudad no es para mí* resulta significativo) o una serie de comedias musicales protagonizadas por Manolo Escobar a finales de los sesenta y principios de los setenta. Ambos representan, junto a Alfredo Landa, la santísima trinidad del cine aperturista: la edad del primero, el salero del segundo, el aspecto irrecuperablemente mediocre del tercero hicieron furor.

Hay signos de flexibilización, que consiste en la posibilidad de representación de imágenes prohibidas por la censura[149], pero la clausura narrativa se identifica en todas estas películas con los objetivos específicos del régimen en un momento de crisis. Había que detener (en lo posible y, hasta donde se

149 El primer biquini del cine español no aparece hasta 1962, en el film *Bahía de Palma*, de Juan Bosch, y cubría los pechos de una extranjera, Elke Sommer. Véase Gubern, 1981, p. 191.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pueda, por las buenas) la ola de extranjerización y mantener viva cierta idea de España que la haría, indiscutiblemente, «diferente». La boina de Paco Martínez Soria se convierte en todo un símbolo de lucha contra la modernidad «mal entendida». Los males del sistema figuran prominentemente en sus películas: los matrimonios no tradicionales, las mujeres que trabajan, hijos sin modelos tradicionales, la ciudad, la burocracia moderna, la tecnología. Las armas para la lucha, además de la mencionada boina, eran una ilimitada capacidad para la ingenuidad, una absoluta ignorancia política, cierta habilidad para tomarse el mundo por montera y un buen acento regional.

Como vemos, el aperturismo constituyó una operación fundamentalmente conservadora, forzada por las circunstancias: se trataba de abrir un poco la puerta, sobre todo para convencernos de que era mejor cerrarla. Los vejetes del cine aperturista se ganaban la identificación de buenos sectores de la población, alistándolos en estas ideas a partir de un sentimentalismo poco sofisticado. Fue una fórmula de gran éxito de público. Aun en 1996 cinco películas aperturistas encabezaban los rankings de audiencia del cine español (si excluimos la coproducción *La muerte tenía un precio*), todas ellas por encima de los cuatro millones de espectadores. *No desearás al vecino del quinto* lidera esta clasificación[150]. Será desbancada por *Torrente 2*, un regreso irónico al cine casposo, ya en el 2001. Quizá esto no dice nada definitivo sobre el consumo cultural en nuestro país. El hecho de que, a más de una generación de distancia motivos similares resulten tan atractivos tiene, por otra parte, cierto interés.

A pesar de la nueva permisividad, había límites, y la homosexualidad seguía sin tener un lugar aceptable. Después de lo dicho, probablemente no haya que lamentarlo. En general, siguiendo el esquema descrito, se trataría de introducirla para rechazarla, pero la incomodidad que producía era más profunda, desestabilizadora y molesta que las simples relaciones prematrimoniales, los cambios en la estructura de la familia tradicional (es decir, la liberación de la mujer) o el estilo de vida urbano, aspectos de representación privilegiada en este tipo de cine. La mera introducción de la homosexualidad conllevaba una gravedad intrínseca de tal grado que el género de comedia cariñosa no podría contenerla: a diferencia de la hija liberada, la homosexualidad era inasimilable. La homosexualidad eran «palabras mayores». De hecho, el director Ramón Fernández declararía que hubo que hacer numerosos cortes y alteraciones en el guión para eludir la tijera censora, incluso en una película aparentemente tan inocua[151].

La representación como estereotipo inocuo era, al parecer, una posibilidad. Aquí, las formas exageradas producían una carcajada que desviaba la atención de la homosexualidad como problema y, especialmente, lo situaba más allá de la experiencia cotidiana que pudiera afectar al ciudadano normal. La representación popular del mariquita hace al homosexual perfectamente reconocible y uno puede erigir contra su presencia la barrera de la risa. Uno no tenía que pensar en sexo cuando veía al mariquita de revista: el afeminamiento y la

150 Las otras cuatro en el cuadro de honor son, por orden decreciente de espectadores, *La ciudad no es para mí*, *Pero... en qué país vivimos*, *Mi canción es para ti* y *Un beso en el puerto*. La primera está protagonizada por Paco Martínez Soria, las tres últimas por Manolo Escobar, cuya *fuoco de faldas* figura también en el octavo puesto.
151 *El Mundo*, 30/1/2003.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

imagen de debilidad era tal que el peligro quedaba difuminado. Aún así, no encontramos demasiadas representaciones de mariquitas afeminados en el cine de finales de los sesenta[152]. Quizá porque, a pesar de todo, era difícil apartar la idea de relaciones sexuales ilícitas una vez que se introducía la imagen. El resultado es que el público parecía echar de menos una de las figuras cómicas recurrentes en la cultura popular. Empieza a utilizarse el equívoco homosexual con intenciones cómicas en obras teatrales como *Acelgas con champán* (1968), en la que un presunto homosexual es curado en un matrimonio con una joven de moral distraída, con la ayuda de su madre viuda[153], pero en cine tales imágenes fueron siempre escasas y tenían lugar en el margen de la trama: así no había que dar a la gestualidad del actor haciendo de loca ninguna dimensionalidad que sugiriera que por detrás de la frivolidad había deseo. Pero resulta significativo que entre los primeros textos que ponen al homosexual sobre los escenarios españoles (dejando atrás las ambigüedades de *El inocente*, de Joaquín Calvo Sotelo) hubiera un número significativo de traducciones, sobre todo de Peter Schaffer (*El apagón*, estrenada en 1970, y *Ejercicio para cinco dedos*, emitida por Televisión Española), así como la obra de Coward *Canción para un atardecer*, estrenada en 1973. Al comentar una obra titulada *Charly 74* (revisión de una anterior titulada *Charly, no te vayas a Sodoma*), un crítico teatral comentó acertadamente: «¿Por qué basta con hablar de homosexualidad para que hembras y varones ibéricos se mueran de risa?»[154]. Exacto: *¿por qué?*

Como muchas películas aperturistas, *No desearás al vecino del quinto*, escrita por el popular comediógrafo Juan José Alonso Millán, se presenta como una contribución en clave cómica al debate sobre la modernidad en nuestro país. Hizo a los ibéricos morirse de risa. La gracia consiste en que se nos hace creer que su protagonista es «un homosexual» presentado como estereotipo espectacular. La imagen de Alfredo Landa, representante del español casposo de los años de represión, interpretando a un modisto mariquita era, al parecer, para partirse de risa y constituyó un auténtico reclamo publicitario. Como lo fue en los años veinte, la homosexualidad aparece en esta película como un significante de esa modernidad, que produce en los personajes curiosidad y miedo. El espectador, por su parte, puede mantener secretamente la curiosidad mientras que toda posible ansiedad se disuelve en carcajada.

En sí, la película carece de otros aspectos destacables: se trata de una farsa sólida (sin ser un modelo del género) sobre engaños maritales, con las consabidas entradas, salidas, picardía, revelaciones y sorpresas. Pero si se habían producido diversas películas sobre adulterios, aquí el hecho de que el engaño fuera sobre otra cosa la dotaba de cierta originalidad: al anclar el lugar común de la doble vida en una situación de sospecha de homosexualidad. Con todo, la originalidad en la trama no hubiera resultado suficiente de no ser por la espectacularidad que supone la representación del estereotipo homosexual. Se trata de una mala interpretación de Alfredo Landa, que estaría mejor en cosas mejores. Ni siquiera tiene el recochineo camp de, digamos,

152 Por supuesto, podíamos considerar casos de afeminados secundarios como el dueño del local donde canta Sara Montiel en *Las noches de Casablanca*, pero a pesar de la pluma no hay nada que connote homoerotismo.
153 Existe una versión cinematográfica de esta exitosa obra protagonizada por Celia Gámez y Esperanza Roy, titulada *Mi hijo no es lo que parece*, de Angelino Fons.
154 *Cit.* Fluvià, 2003, p. 31.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rex Harrison en *La escalera*, por no hablar de Harvey Fierstein. Pero la exageración y el énfasis en el gesto desmelenado resultaron atractivos a una generación de espectadores. Se trataba de actuar para la galería. Y la galería no se andaba con sutilezas: el actor debía dejar claro que el travestismo no era lo suyo, que el propio intérprete se unía al personaje para burlarse del mariquita afeminado. La perspectiva era profundamente heterosexista: el único placer que se concibe es el de machos hispánicos en pos de aeromozas neumáticas que inexplicablemente se les ofrecen a cada paso. Lo otro es solo para reírse.

Es el mismo tipo de retórica que preside la representación homosexual por parte de cómicos durante la transición. Lo hizo Andrés Pajares, lo hizo Pepe da Rosa; un grupo coyuntural, con el significativo nombre de Desmadre 75, tenía una canción sobre una «Mariposa» ("Porque siempre caminas como las bailarinas, mira qué cosa"); hasta la ventrílocua Mari Carmen tenía un muñeco mariquita, el león Rodolfo. La representación del homosexual se explica en ocasiones como un signo de libertad: antes no podía representarse, ahora sí, por lo tanto se gana en visibilidad. Pero esta explosión de libertad se relaciona siempre más con la espectacularidad que con la voluntad de normalización. Así, no interesaba cualquier tipo de discurso que tendiera a la legitimación del homosexual y se miraba con desconfianza cualquier representación alternativa. El mariquita afeminado era un estereotipo seguro porque alejaba toda posibilidad de identificación. La censura, como hemos visto, era clara en esto: el problema era producir imágenes que dieran una imagen positiva de la homosexualidad.

La acción tiene lugar en una ciudad de provincias con mentalidades chapadas a la antigua. Sus habitantes, como nos dice el personaje interpretado por Ira de Fustenberg en la narración que da inicio a la trama, «demasiado tradicionales para ser modernos y demasiado modernos para ser tradicionales». Y como «consecuencia» de este galimatías (en un espectacular salto conceptual que sólo puede entenderse en la España del momento) los dos protagonistas masculinos, un atractivo ginecólogo, André, y un modisto, se verán forzados a fingir que son homosexuales: sus profesiones les obligan a tratar con mujeres, y el machismo hispánico resulta más poderoso que la homofobia tamizada por el aperturismo. En efecto, los maridos del pueblo, conscientes del atractivo de André, prohíben a sus esposas que visiten su consulta, con lo cual éste va a la ruina. Nótese cómo se normalizaba la incapacidad de separar ciencia y deseo: entre la ginecología y el adulterio no había nada. Consciente de esta mentalidad, Antón, igualmente dependiente de una clientela femenina, ha decidido hacerse pasar por homosexual ruidoso y en consecuencia tiene un gran éxito entre las mujeres, que consideran su virtud segura. Esta situación se presentará como una fantasía heterosexual típica del reprimido macho hispánico del momento, que recuerda también al Jack Lemmon de *Con faldas y a lo loco* en el compartimento del ferrocarril: las mujeres pueden presentarse ante él en paños menores.

Uno de los inconvenientes para Antón es tener que salir de su ciudad para llevar la agitada vida sexual que se presupone a tal dechado de virilidad. En Madrid va a discotecas y, por algún motivo que no se explica en la trama, consigue que las mujeres quieran acostarse con él a primera vista (otro ejemplo de fantasía heterosexista, por supuesto). Una noche coincide en una discoteca con

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

André, que se encuentra en Madrid asistiendo a un congreso. Tendrá que revelarle la verdad y le invitará a seguir el mismo camino. André se niega, pero cuando su familia sepa que ha pasado la noche en el piso de Antón (convenientemente acompañado por modelos), los rumores empezarán a correr. El diagnóstico está claro para su familia y la de su novia: la ciudad le ha convertido en marica. Modernidad y vida urbana constituyen peligros para la virilidad del macho hispánico, hasta el punto de que, dentro del mundo de la película, esto resulte perfectamente plausible.

En términos performativos, se trata de aprovecharse de los evidentes atractivos de la representación homosexual en la cultura popular sin arriesgar sus contrapartidas. Por una parte, tenemos una película con morbo que atraerá a un público interesado por temas inusuales (con un lado casi «peligroso»); como sucede en otros muchos ejemplos (*Vicios pequeños*, sin ir más lejos), aparece una interpretación espectacular, que sirve como mínimo, en su exceso, para reafirmar la heterosexualidad del espectador. La película no sólo *utiliza* la homosexualidad como reclamo, sino que también tiene influencia en mecanismos de percepción de la misma más allá de la narrativa: se trata de vaciar al homosexual de cualquier elemento que lo presente como un ciudadano real. Primero, claro, porque en realidad no es homosexual, con lo cual se esfuma toda problematización sin haberse siquiera planteado. Pero además, porque el mariquita en la película recibe una tolerancia que poco tenía que ver con los intereses de un gobierno que estaba a punto de aprobar la LPRS.

Las reacciones de los personajes no reflejan la situación real del momento. Para la novia de André, todo se convierte en una cuestión práctica, dado que rumores no harán más que mejorar la situación económica del ginecólogo; su madre, por su parte, no tarda nada en ponerse en lo peor. Los insultos que aparecen son convencionales y vienen de parte de personajes gruñones. No hay reacción por parte de las fuerzas vivas y, en general, la homosexualidad se considera un mal menor comparada con la amenaza que la heterosexualidad supone a la virtud femenina.

Se trata de aspectos de cierto interés. Uno de las constantes del heterosexismo en España es la resistencia a representar la homofobia, especialmente si se dirige contra un personaje con el que el lector o el público puede simpatizar. Mientras que la homosexualidad podía tomarse a broma, la homofobia era un tema demasiado serio como para ser representado. Como Román Gubern señala en su libro sobre la censura, se trataba simplemente de presentar al homosexual sin que éste fuera realmente homosexual (y por lo tanto sin remover demasiado las peligrosas consecuencias de dicha representación)[155].

Curiosamente, en unas declaraciones a *El Mundo*[156] décadas más tarde, el director se declara «un profesional» que «nunca hacía un cine diferente al que ya había en la industria». Su historia no resulta irrelevante: «compañero de viaje» y crítico con el franquismo, partió al exilio para regresar a principios de los setenta. Se trata así de distanciarse del film, de vaciarlo de todo elemento personal. Esto lo hace, si cabe más representativo: *No desearás al vecino del quinto*

155 Gubern, 1981, p. 267.
156 *El Mundo*, 30/1/2003.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se convierte en un producto cuya transparencia refleja fielmente los presupuestos con que el régimen, incluso en 1970, se enfrentaba a la homosexualidad, así como el tipo de imágenes que el público estaba dispuesto a asimilar.

Otras representaciones del estereotipo homosexual en la alta cultura: Cela, Torrente, Umbral

Hasta aquí nos venimos centrando en tratamientos del estereotipo dirigidos a un público más o menos popular. Las estructuras homofóbicas, siempre presentes en el inconsciente social, se actualizaban en estos y otros trabajos, y volvían así a cobrar vigencia. El traidor, el degenerado y el mariquita constituyen un repertorio de gran difusión que para la mentalidad popular no requiere justificación alguna.

Conviene puntualizar también cómo la homosexualidad adquiría en la alta cultura connotaciones más o menos similares a las estudiadas en la cultura popular. Si en intencionalidad, ambición, método o profundidad hay diferencias importantes entre, digamos, Camilo José Cela (o Gonzalo Torrente Ballester) y Juan José Antonio Millán, al hablar de homosexualidad comparten el mismo sustrato de representación. Las novelas que mencionaremos aquí son, en general, trabajos ambiciosos que no se proponen exclusivamente reflejar la realidad: se trata de elucubraciones, auténticos veredictos sobre el estado de la sociedad en determinados momentos. *San Camilo 1936* (1969), de Camilo José Cela, *Off-side* (1969), de Gonzalo Torrente Ballester y *El Giocondo* (1970), de Francisco Umbral, son algunas de las novelas con personajes homosexuales escritas durante el tardofranquismo[157]. Todas ellas presentan frescos de sectores determinados de la sociedad, a partir de los cuales se critican hábitos o actitudes o bien se refleja un momento histórico. Aunque existe una mirada crítica, ésta no se dirige contra las ideas centrales del franquismo. Para ello se responsabilizará a los personajes, y no al sistema, por sus faltas. Y en esta visión el homosexual estaba llamado a ocupar un lugar de honor. Los dos primeros presentan personajes homosexuales secundarios, representados a través de los materiales del estereotipo. La novela de Umbral tiene por protagonista a un homosexual.

El Julián Suárez de *La colmena* (1951), apodado la Fotógrafa, es sólo uno más entre los personajes patéticos y grotescos que llenan las páginas de la obra maestra de Cela. No destaca por tener una función especial y no se valora de manera especialmente negativa. Aparece, eso sí, representado a partir del estereotipo: atildado, de gestualidad afeminada. Por otra parte, su novio, Pepe el Astilla, se describe en términos claramente masculinos. Cela se limita aquí a romper el silencio sobre el tema, por supuesto para servir a sus propios fines. En este momento, la pura representación se consideraba suficientemente atrevida. Sin embargo, a finales de los sesenta, vuelve sobre algunos motivos de *La colmena* en otra de sus grandes novelas. *San Camilo 1936* también traza una instantánea de la sociedad en un momento dado. Aquí se trata de los días en torno al Alzamiento Nacional en Madrid. Son momentos

157 Para una lista sustancial de textos sobre la homosexualidad y con personajes homosexuales publicados en España durante el régimen de Franco, véase Fluviá, 2003, pp. 31-42.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

convulsos, plasmados a través de un torrente de imágenes, anécdotas y reflexiones hilvanadas en torno a las vidas de los madrileños durante aquellos días.

Entre los personajes se encuentra Matías («Matiitas») Serrano. Si toda la novela refleja la misantropía de Cela, en este personaje, además, se introduce el estereotipo del homosexual triste. Este personaje homosexual guarda con el anterior la misma relación que una homofobia bien asimilada por todos los sectores sociales en los años cuarenta guarda con el sentimiento paranoico creciente tras el aperturismo. El estereotipo ha de hacerse más grotesco, más esperpéntico. Si la Fotógrafa era «uno más» en el mundo de *La colmena*, Matiitas está caracterizado con mayor precisión y con mayor intensidad: los rasgos se exageran, su situación se hace más incongruente dentro de la trama.

El personaje es dependiente en la tienda de condones de su tío, un ciego al que le lee novelas. Ciertas tardes se cita con otros hombres, a veces a cambio de dinero. Aunque éstos le piden todo tipo de cosas, el narrador nos señala cómo en realidad Matiitas tiene una debilidad especial por el masoquismo:

> Matiitas está citado con un señor en la calle de la Fuente del Berro esquina a Duque de Sesto, Matiitas los sábados por la tarde, cuando echa el cierre a la tienda de preservativos, se dedica a putear con algún señor de confianza, todo empieza en conversación espiritual y a veces no pasa de ligeras efusiones amorosas, caricias, mimos, algún besito, poesías, etc., otras veces sí, la cosa pasa a mayores y a Matiitas lo enguilan como a un perro y sin mayor consideración, Matiitas sufre mucho pero también goza, hay señores muy raros a los que hay que pegarles y escupirles en la cara, a Matiitas no le gusta pegar ni escupir a nadie, le gusta que le peguen y le escupan a él y que le llamen puta y marica...[158]

No se trata aquí simplemente de reflejar el discurso homófobo. Una aproximación en términos de «imágenes negativas» resulta insatisfactoria, ya que la misantropía permea la novela. Pero mientras que otros protagonistas son juzgados por lo que hacen, Matiitas es ridiculizado por lo que «es». No necesita «hacer» nada cuestionable. La falta de Matiitas está fuera de la novela, y se pone de manifiesto en la reproducción del estereotipo.

Cela intensifica estos rasgos, seguro de granjearse así complicidades. La muerte del personaje se basa en uno de los más fuertes motivos fóbicos en la representación del homosexual (que resonaba, por ejemplo, en torno a la muerte de Lorca): el tiro en el culo. Los acontecimientos que conducen a esta muerte están impregnados de la sordidez más profunda. Se nos habla del miedo del apocado Matías en un Madrid sacudido por la inestabilidad. En particular, se nos dice, teme la injuria homofóbica. En un momento dado, recibe, sin saber cómo, un fusil sin cerrojo («más vale así, un fusil sin cerrojo adorna y no se dispara»[159]). Cuando llega a su casa, acompañado de la prostituta Aixa, se acuesta fatigado, pero durante la noche se despierta para masturbarse utilizando el fusil como consolador. El réquiem de Aixa podría ser el del propio Cela:

158 Camilo José Cela, *San Camilo 1936*, Madrid, Alianza, 2003, p. 185.
159 Ibid., p. 228.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Aixa se despierta sobresaltada, se había quedado dormida en la mecedora, pero se despierta sobresaltada al oír el disparo, sonó como si lo taparan con agua o con una almohada, Matiitas está desnudo sobre la cama y muriéndose, tiene la boca del fusil metida en el culo, se conoce que accionó el gatillo con el pie, la bala le salió por la barriga, echa sangre por la barriga, y por el culo y del sexo le cuelga un triste moco de semen, Matiitas mira para Aixa, sonríe y deja caer la cabeza pesadamente como su fiera de plomo, Matiitas ha muerto, no dice ni una sola palabra, se limita a sonreír casi con gratitud, Aixa cierra los ojos a Matiitas, ¡Hay que ser maricón para matarse de un tiro en el culo![160]

Ciertamente la novela ha de presentar diferentes actitudes, pero resulta significativo que el personaje homosexual tenga una muerte no sólo grotesca, sino tan simbólicamente asociada a su degeneración. En el contexto general del texto, Matiitas aparece como un hombre amedrentado, tan temeroso por su seguridad personal que apenas comprende el cariz de lo que sucede en tan históricas fechas. Resulta irónico, por ejemplo, que el 18 de julio se encuentre esperando a un cliente para «putear». Se trafica así con prejuicios que nada tienen que ver con la retórica interna de la novela para construir no sólo una imagen patética, sino también para reforzar cierta actitud más allá de fuera de la novela: en su último instante, el comportamiento estúpido del personaje se describe como propio de «un maricón». Es decir, en lugar de contribuir al resto del complejo entramado narrativo, el comportamiento ridículo de este personaje en particular se justifica por pertenecer a cierta categoría expresada fielmente en términos de estereotipo.

La retórica homofóbica en *Off-side* es distinta, aunque el efecto es el mismo: la descalificación que el personaje sufre dentro de la novela se proyecta hacia otros homosexuales fuera de ella. El texto de Gonzalo Torrente Ballester constituye una sátira de ciertos sectores modernos de la España de finales de los sesenta. Un nutrido grupo de aristócratas, empresarios, intelectuales, políticos, queridas y agentes quedan retratados en toda su heterodoxia. De nuevo, la visión es de misantropía y el juicio que merecen como grupo es negativo. La acción gira en torno a la falsificación de un cuadro perdido de Goya que circula entre todos estos personajes y constituye el foco central de sus actos y reflexiones. Su autor, e impulsor de tal circulación, es Domínguez, un artista que se considera un genio de la pintura y que ha puesto la operación en marcha con el único fin de pasar a la posteridad cuando se descubra todo tras su muerte. Domínguez tiene un amante, Miguel, al que tiene prácticamente secuestrado y para el que es padre y maestro, a pesar de lo cual el muchacho manifiesta una encendida devoción por el pintor. En efecto, casi desde niño, Domínguez ha estado enseñándole pintura, proponiéndole pruebas para ejercitar su técnica y su creatividad como pintor, pero sin dejarle exponer, alegando que «no está preparado».

Si Matiitas era el estereotipo de homosexual pasivo, débil, afeminado y masoquista, aquí se recurre a otra versión, igualmente extendida desde principios de siglo: el homosexual como corruptor y esteta. El punto de referencia

160 Ibid., 281.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sería el Lord Henry Wotton de *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Sin embargo aquí se le da un giro homofóbico. Si el dandi wildeano tiene, como mínimo, el valor de sus convicciones y se presenta como consistente dentro de su tipo, Domínguez se nos revela como un fraude. En lugar de auténtica brillantez, el esteta aquí es simplemente fatuo. En un movimiento narrativo clave, el muchacho descubre que su admirado maestro ha estado engañándole a lo largo de los años, ocultándole las razones detrás de su método artístico y lisiándole para la auténtica creatividad. Por si fuera poco, a pesar de que Domínguez siempre pretende estar por encima de las circunstancias, la narrativa muestra continuamente sus pies de barro. No sólo tiene menos control de las circunstancias del que cree, sino que además aparece en varias ocasiones como un hombre grotesco (como por ejemplo cuando se disfraza de princesa rusa en una embarazosa escenificación de cena sofisticada a la que invita teatralmente a Miguel a hacer el papel de príncipe).

Domínguez está en el centro de interés de la novela. Si como retrato social se trata de mostrar el vacío ético de un grupo social, el dandi esteta encarna esta idea mejor que nadie. Más que un genio, es, simplemente, un fraude, tan falso como su creación. De nuevo lo que explica esta capacidad para corromper y mentir parece ser su homosexualidad. La disidencia sexual se convierte en símbolo de la corrupción que trae la modernidad. Domínguez constituye un regreso del estereotipo de Nordau: el brillante esteta que constituye un peligro. Torrente Ballester no presenta exactamente alternativa al orden social que él preferiría. Posiblemente se acerque al falangismo preaperturista (aunque él, como otros reaccionarios, tiende a hablar de «pérdida de valores»). Pero Domínguez representa definitivamente una de las lacras de esta nueva sociedad modernizada. La elegía por una España que tendría que ser «reserva espiritual» de Occidente no queda muy distante de las actitudes de Carlavilla o las reflejadas en *No desearás al vecino del quinto*.

Entre los escritores que afianzan su carrera en el tardofranquismo, Francisco Umbral era considerado una de las grandes promesas. Aprovecha las condiciones de aperturismo para construir narrativas atrevidas, con un elemento de rebeldía dandi, en un castellano terso y de gran elegancia. Para reforzar esta imagen de rebeldía, recurrirá, como Cela y Torrente, al estereotipo homófobo. Después de todo, atacar al marica constituye una manifestación de lucidez frente a las ideologías que hablan de comprensión, respeto y asimilación. Pero ninguno de los tres se deja engañar por las trampas del modelo liberal.

El Giocondo, otro retrato de grupo, parece pregonar su modernidad al narrar una noche de juerga de varios intelectuales, periodistas y gente del espectáculo, todos ellos liberados, casi todos caricaturizados. En los años setenta, el discurso católico no era suficiente para dar fuerza a la homofobia. Umbral, así, inserta los mismos presupuestos en una nueva retórica. En un alucinante, casi siniestro, reprise de la desconfianza hacia la modernidad de principios de siglo expresada a través de su equiparación con la visibilidad homosexual, Umbral articula una voz esnob, arrogante y de intenciones justicieras al levantar la tapa de la sociedad contemporánea y mostrar al lector escandalizado o simplemente reaccionario el amargo precio del progreso. Su actitud así es intemporal y universal: cuando se trata de alimentar la ansiedad que produce el cambio, siempre es posible recurrir al estereotipo homófobo.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En principio, *El Giocondo* aparece como una sátira inocua de tipos intelectuales y artísticos que pululaban en la noche madrileña desde finales de los sesenta, aprovechando los aires de aperturismo de las postrimerías del franquismo. En realidad, se trata de rescatar las viejas formas de la homofobia y darles un sentido nuevo. España podía estar abriéndose a influencias extranjeras, pero todo tenía sus límites. Una cosa eran los biquinis (y Umbral sería el primero en reconocer que cierta relajación de costumbres podía tener una influencia benéfica) pero al mismo tiempo el cambio estaba produciendo monstruos como los personajes presentados: la Marquesa, voraz y egoísta, Sánchez, representante de artistas, Ramiro, cronista de sociedad o el propio Giocondo, un joven atractivo, objeto de la lujuria de casi todos los personajes, que no parece ser capaz de ejercer su propio deseo.

A través de un estilo preciso, incisivo, heredado de la crónica periodística, nos describe sus gestos, sus ropas, el tono de voz, sus vicios y actitudes. El narrador está ahí, entre ellos, pero sin ser visto, aparentemente sin involucrarse: la voz que articula la novela es la de una simple cámara que capta la realidad sin apasionamientos, pero en la que se adivina un contenido desprecio. Se trata de personajes extravagantes, casi todos ellos chirriantes, casi todos ellos homosexuales o bisexuales. Los personajes homosexuales se dividen en los agresivamente afeminados (con perrito faldero incluido, como VicenCortés) y los perversos (como Sánchez, corruptor ocasional, o el violento Bruto).

A falta de una narrativa sólida, tenemos una serie de viñetas en que los personajes coinciden, se buscan, se separan y desaparecen, sin que se produzca en ellos evolución ni avance. El protagonista es un gigoló que a lo largo de la novela permanece casi como una cifra: es deseado, se le invita, se le seduce. Él parece limitarse a observar, incapaz de tomar una decisión, incapaz de actuar o incluso querer algo. Cuando por fin se convierta en agente, los resultados serán dramáticos. Como buen ejemplo de la tradición homófoba, el personaje morirá. Su asesina es una mujer que ha tratado de seducirlo sin éxito, pero en realidad la organización del material sugiere que es simplemente su defecto, su incapacidad para adoptar una actitud masculina, lo que le ha conducido a la tragedia.

Todo esto llevaría a definir la novela como una sátira, y sería el género (y no una actitud personal) lo que explicaría la homofobia activada en la representación de los personajes homosexuales. Sin embargo la sátira tiene unas manifestaciones muy concretas. Puede dirigirse contra un grupo determinado, poniendo en evidencia sus vicios. Hay aquí un impulso que puede calificarse de social: el autor puede estar pensando en la salud del sistema social, que debe excluir a los aprovechados, a los pedantes, a los timadores, a los hipócritas. Por supuesto, las miras de la sátira no siempre son tan elevadas. En sus orígenes, la sátira tiende a ser ad hóminem. Se trata de criticar actitudes personales. El satírico aparece así como alguien no carente de ingenio, misántropo y lleno de veneno contra el mundo. Es el caso de Quevedo. Sus sátiras son insultos: maravillosos como literatura, cuestionables en sus motivaciones. Quevedo podía desgranar sus frases más brillantes para atacar a alguien que simplemente le causaba desagrado.

¿Contra quién escribe Umbral? ¿Contra quién declara su rebeldía? En apariencia, la sátira de Umbral podría calificarse de «social». De la manera como describe a sus personajes, se trata claramente de pedantes, falsos, hipócritas y vacíos. Representan lo peor de España, los que no trabajan, los que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

viven en la frivolidad, obsesionados por problemas nimios. Pero ¿es esto característico de los homosexuales de la clase intelectual? Por otra parte, son personajes que Umbral retrata consistentemente como corruptores, pervertidores y, en definitiva, pertenecientes a esa situación de poder. Umbral aducirá haberse inspirado en la realidad, y es cierto que tales ambientes y actitudes podían existir. Pero al situar la novela en un contexto, vemos que ideológicamente Umbral ha optado, no por su propia percepción sobre la situación de los homosexuales, sino por el prejuicio que, sabe, está presente en su lector. Le era más fácil presentar a los homosexuales como opresores que como oprimidos, ya que así resultaban más creíbles. Y para ello tenía a su disposición el mismo estereotipo que San de Velilla, Carlavilla o el jurista Sabater y Tomás. La crítica social de Umbral es irrelevante y hueca. Tan hueca que tuvo que llenarla con elementos de eficacia probada. La narrativa se convierte así en la expresión de una fobia personal disfrazada de denuncia de actitudes. Una fobia que, hay que precisar, no es necesario identificar con Umbral. Por otra parte, es el núcleo central para establecer la complicidad con el lector que permite intensificar sus enunciados.

Varias cuestiones surgen de la lectura de estos textos. La primera es, por supuesto, que la pretensión de originalidad artística que todas ellas manifiestan no se extiende a la representación homosexual: en todas se es fiel al estereotipo sin cuestionarlo en ningún momento. Lo original al representar al homosexual habría sido enfatizar su normalidad. En unas ocasiones el marco narrativo obliga a una galería de lo grotesco, en otras la homofobia no está bien motivada dentro de la trama. La individualidad de sus autores se apoya en ciertas complicidades con las que, saben, conectarán con gran número de lectores más allá del posicionamiento político. Cabría preguntarse, por otra parte, hasta qué punto, en el tono de misantropía que articula los cuatro textos, es posible hablar de una homofobia específica (después de todo los homosexuales no son los únicos personajes ridiculizados en ellas). La homofobia pasiva consistiría en la simple reproducción del estereotipo sin reflexión alguna, como hace Cela en *La colmena*, pero en las otras tres novelas se activan conscientemente otros mecanismos que sitúan al homosexual en posiciones especialmente significativas. En *San Camilo 1936* se hace a través del motivo fóbico del tiro en el culo, en *Off-side* se cuestionan las carencias de un personaje arrogante, en especial su genio. En *El Giocondo* el homosexual, ojo del huracán de un entorno corrompido, vuelve a «merecer» la muerte.

El homosexual aparece así como un símbolo, pero no un símbolo de rebeldía, sino del seguimiento fiel de las convenciones más gastadas: el homosexual pasa a representar todo lo falso, todo lo anticuado, el status quo que necesita un cambio. En una situación de persecución constante, se trata de una visión, por lo menos, irónica.

3.2 ALTERNATIVAS AL ESTEREOTIPO: EXPERIENCIA HOMOSEXUAL DURANTE EL FRANQUISMO

Corregir el estereotipo: *Un amor fora ciutat*

Si algo queda claro al bosquejar la retórica que subyace tras la representación de la homosexualidad es que el homosexual en nuestro país no existía como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ciudadano. O al menos no como ciudadano normal. Todo lo que se decía en los discursos públicos sobre el homosexual se basaba en modelos de representación que eran o excesivamente selectivos (la crónica de sucesos) o fuertemente homófobos. A menudo ambas cosas a la vez. El público tenía ante sí diversas versiones sobre el homosexual: criminal, corruptor, perverso, degenerado, enfermo, afeminado, promiscuo. Ningún homosexual podía hacer pública su experiencia fuera de los estereotipos. El estereotipo se interpone siempre entre la experiencia homosexual y el discurso en torno a ella, permitiendo sólo ciertos modos de representar esta experiencia. Hubo, sin embargo, intentos notables, como *Un amor fora ciutat*, de Manuel de Pedrolo, escrito en 1959 pero no publicado hasta 1970, de introducir alternativas a estas representaciones. El tratado homófilo *Heraclés*, que no se publica hasta 1975, y la novela de Terenci Moix *El día que murió Marilyn*, que aparece en 1970, completan un tríptico de intentos sustanciales de ir más allá de la *doxa* al hablar de homosexualidad.

Un amor fora ciutat es una novela inusual. Inusual por haber sido concebida en momentos en que su publicación era poco menos que imposible, pero también por el tratamiento que se da al tema, partiendo de materiales poco prometedores rayanos en el estereotipo más manido. Cualquier texto que se saliese de la gama de representaciones ilustradas en la sección anterior desorientaba al censor (como se ha visto en el caso de *Diferente*) y, si era explícito, podía terminar censurado. Los autores lo sabían. Así se llega a la llamada «autocensura» que se dio de manera recurrente entre los creadores del franquismo de inclinaciones disidentes.

Manuel de Pedrolo escribió en plena libertad, pero decidió postergar la publicación de su novela, esperando la llegada de un clima más aperturista, pero sirvió de poco. En 1971 Pedrolo fue procesado, acusado de escándalo público por la Ley de Prensa e Imprenta, y ciento cuarenta y seis ejemplares de la primera edición fueron secuestrados. La documentación del juicio tiene el mayor interés por hacer explícitos algunos criterios de escándalo público y por sacar a la luz debates sobre libertad de expresión de inicios de los setenta[161]. El abogado Mauricio Serrahima llevó a cabo la defensa, mientras que el Magistrado Ilustrísimo don Vicente Navarro Verdejo se ocupó de la acusación. Se solicitó una pena de seis meses de arresto mayor, multa de veinticinco mil pesetas e inhabilitación especial por nueve años. Según testimonios personales[162], en el juicio se desempolvaron los peores clichés de la homofobia más descarnada en un lenguaje barroco y cargado de latinajos para hablar de una novela que hacía un esfuerzo por elaborar una narrativa a partir opiniones autorizadas y cercanas a la experiencia homosexual. He aquí una paradoja: mientras que la ficción se acercaba a la realidad, el fiscal adoptaba el lenguaje de la ficción, que podría inspirarse en el libro de Van der Meersch. Es algo que llega a reflejarse en el texto de la mencionada sentencia.

El lenguaje con que se refiere a la trama («vicio sodomítico», «horror», «anormalidad sexual», «enfermo», «experiencia aberrante») resulta más colorista que el

161 Puede encontrarse en la quinta edición, de 1978, de la editorial Aymá, Barcelona, pp. 219-223.
162 Conversación con Armand de Fluvià.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

utilizado por la propia novela (que tiende a recurrir a equivalentes más moderados). La sentencia absolvió a Pedrolo, en parte debido a las inconsistencias de la propia ley (se estima que el delito de «escándalo público» es «circunstancial» y que la representación de los actos sexuales «no rebasa el límite de tolerancia comunitaria» de la sociedad española), pero también porque la obra no hace, en opinión del juez, apología del homosexualismo «pues no se representa como algo atractivo que invite a la imitación, sino que, cual realidad triste, pero innegable, se ofrece como una desviación o anomalía que se aparta de la recta interpretación de la vida sexual». Veremos hasta qué punto se trata de una interpretación correcta.

Los atrevimientos de la novela se extienden también a aspectos formales, en particular al tratamiento de la trama. Como es habitual en los textos de Pedrolo, se renuncia a la linealidad, mediante la introducción de atrevidas estrategias metaliterarias de literatura de vanguardia, que obligan al lector a plantearse la verdadera identidad del personaje.

Ciertamente, la primera apariencia es de convencionalidad: el autor sigue a grandes rasgos algunos de los motivos recurrentes ya vistos en la representación homosexual. La novela se inicia con una discusión entre el protagonista Lluís y su mujer Maria Rosa en el curso de la cual ésta intenta dejarle para siempre. Se deduce que un amigo de Lluís le ha hablado de sus relaciones homosexuales. Su reacción es de asco. El resto de la novela es una confesión del marido, a partir de su trayectoria, así como una justificación del amor que siente por ella.

El recurso al biografismo para «explicar» la anomalía es algo que hemos visto en la práctica totalidad de las novelas tempranas en clave modernista u homófoba: *El ángel de Sodoma*, *La antorcha apagada*, *Tántalo*, *La máscara de carne*, etc. Se manifiesta así la conformación del homosexual como un ente al que hay que dar una explicación y esa explicación es similar a la definida por la ciencia. En el caso que nos ocupa, juega un papel importante la explicación, en términos didácticos, que da un psicoanalista de la evolución emocional de Lluís. El recurso a la ciencia se corrobora en el proemio de Pedrolo, que dice haber consultado a un médico para la redacción del texto, además de a un homosexual («El primero me mostró el posible mecanismo de algunas anomalías y el segundo me enseñó a comprender; los dos a ser tolerante»). El cliché psiconalítico está, además, bien articulado en la trama. Hay una madre dominante y un padre débil, el niño ha compartido cama con aquella hasta la pubertad, ha escuchado a sus padres tener relaciones sexuales y llega a prohibir a su padre que continúe teniéndolas; el veredicto del protagonista es que hay un amor por la madre que le prohíbe el sexo con otras mujeres, y su relación con Maria Rosa sería la superación terapéutica de ese amor.

La influencia científica se encuentra también en el vocabulario. Encontramos numerosas referencias a «anomalías» o «vicio». En cierto modo es un lenguaje minorizador que resultaba inevitable en el periodo: es, ciertamente, el lenguaje de la homofobia, pero también era la única plataforma común entre autor y el lector medio para tratar del tema. A partir de aquí, Pedrolo construye un discurso tan liberal como las limitaciones permiten. El vocabulario psicoanalítico es aquí simplemente una convención para referirse a la homosexualidad y no es la más homófoba que podía haberse elegido

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(recordemos la imaginería de *La máscara de carne*). El uso de la convención, en sí, no significa que el autor comparta su significado. Quizá ni siquiera ha reflexionado sobre lo que implica. Pero el hecho de que la convención incluya toda una ideología sobre la disidencia sexual tiene como consecuencia que la homofobia se filtra en el discurso más cuidadoso.

El otro motivo recurrente en la literatura homosexual que utiliza Pedrolo es el de la confesión. Igual que la ciencia, se trata de un punto de partida que puede ser problemático: la confesión presupone una posición de superioridad, el protagonista ha de justificarse y, en último término, ser perdonado. La homosexualidad, y no la homofobia, se convierte así en un problema que hay que resolver.

En tercer lugar, la trama toma como centro una relación heterosexual. La intriga consiste en saber si el amor entre Lluís y Maria Rosa resistirá las revelaciones sobre la experiencia homosexual del primero. Así, la trayectoria del homosexual parece importar sobre todo por su impacto en la vida de una mujer. Se trata de una estrategia similar a la utilizada por Gerardo Vera en *Segunda piel* para facilitar la entrada en la narrativa del lector heterosexual.

A pesar de que estos motivos suelen emplearse en la literatura popular para construir imágenes de la homosexualidad minorizadoras y homófobas, ello no tiene por qué ser así. Importa también el uso que se hace de estos motivos. Y Pedrolo hace lo posible por evitar las trampas de la convención. El uso de un lenguaje patologizador no determina el significado total de la novela, que conserva buen grado de ambigüedad. La explicación del psicoanalista es, como veremos, presentada diegéticamente sólo como una posibilidad. En último término, la única voz narrativa es la de Lluís, parte interesada, y el lector puede dudar de sus motivaciones para el uso de este tipo de discurso. Quizá piensa que así será más fácil convencer a su mujer, quizá el lector sí le cree justificado en su comportamiento a partir de la ciencia.

En cuanto al segundo aspecto, *Un amor fora ciutat* es, en efecto, una confesión. Pero no una confesión que sujete al personaje a la mirada moralizadora. En particular, como veremos a continuación, no se trata de alguien que se acusa, sino de alguien que se justifica. Por último, la focalización sobre la mujer no la convierte en protagonista ni en centro moral de la trama. En sus intervenciones se muestra asqueada e indignada, a veces lúcida e irónica, pero, en definitiva, no está implicada en la trayectoria de su marido. Y ni siquiera conocemos su decisión final.

Más allá de todo cliché, Pedrolo utiliza una peculiar estructura que de alguna manera dinamita toda certidumbre sobre «el homosexual». Y es que *Un amor fora ciutat* presenta dos variaciones sobre un mismo tema, en forma de dos tramas con elementos comunes pero significativamente distintas, que requieren una respuesta por parte del lector o de Maria Rosa. Así, a partir del tercer capítulo, el lector empieza a sospechar que el texto se compone de dos líneas argumentales distintas, que se desarrollan sucesivamente en capítulos alternos. Quizá se trata de dos «posibilidades» exploradas paralelamente en términos de ficción. Quizá, como algunos lectores dedujeron (por ejemplo, en la mencionada sentencia judicial), hay que hablar de dos historias distintas protagonizadas por personajes que se llaman igual y narradas en capítulos alternos, lo cual facilita los paralelismos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

De esta forma, la continuación de los hechos del capítulo tres se da en el quinto, y así sucesivamente. Ambas líneas comparten el protagonista, Lluís, y Maria Rosa, su mujer, a quien(es) se dirige la larga confesión que constituye la novela. También comparten los nombres de dos personajes más o menos secundarios: en ambas tramas «Josep Maria» es amigo y ex amante de «Lluís», y es quien ha revelado a «Maria Rosa» la homosexualidad de éste; «Miquel» es un joven negro con el que las dos versiones de Lluís han tenido una relación que es objeto de la delación de Josep Maria. Pero estos dos personajes se caracterizan de manera distinta en cada una de las tramas. El primer Josep Maria es camarero, celoso, obsesivo, y tiene un romance con Miquel cuando termina con Lluís. La motivación de su acto de delación son los celos. El segundo es un hombre distante y reservado, armarizado, separado y con dos hijos, que delata a Lluís por despecho. En la primera trama, Lluís (o el primer Lluís) es casi exclusivamente homosexual, en la segunda su experiencia incluye varias relaciones completas y satisfactorias con mujeres antes de conocer a Maria Rosa. A pesar de partir de estructuras minorizadoras, Pedrolo reconoce que la homosexualidad no es un concepto preciso y que entre los homosexuales se da una gran variedad de comportamientos.

El punto de llegada de ambas trayectorias es una profunda declaración de amor hacia Maria Rosa, a pesar de todo; un amor que califica de profundo y superior a lo que pueda sentir en relaciones carnales con otros hombres. En ninguno de los casos conocemos la respuesta de Maria Rosa. ¿Acepta la explicación de su marido? ¿O mantiene su decisión de abandonarle? ¿Sirve de algo la confesión? El silencio de Maria Rosa significa que es el lector quien tiene que juzgar. Ciertamente, el desdoblamiento de las tramas sugiere que Lluís podría estar mintiendo, que hay varias versiones posibles de la realidad.

Pero hay que ir más allá. En un momento en que todo juicio sobre la homosexualidad venía prefabricado y marcado negativamente, la ambigüedad resulta un aspecto extraordinariamente innovador. En *La máscara de carne* el desprecio estaba sobresignificado, se daba la voz al homosexual para que éste tuviera la oportunidad de exhibir el odio a sí mismo. Aquí el homosexual habla en nombre propio y describe una experiencia mucho más variada: «un» homosexual presenta dos posibilidades de experiencia. En el libro de Van der Meersch, un homosexual representaba el destino de todos los homosexuales. Y aunque Pedrolo no hace grandes esfuerzos por justificar la homosexualidad en términos gideanos o siquiera de situarla en el contexto de una sociedad homófoba, sí contribuye a naturalizarla al presentarla como una experiencia plural. Plural, entre otras cosas, porque la orientación homosexual no se presenta como algo cerrado, sino como un modo de comportamiento que puede incluir heterosexualidad.

Como vemos, era posible hablar de la homosexualidad con lucidez, aunque ello significase utilizar un modelo discursivo que fuera más allá de lo clásico. *Un amor fora ciutat* es una manifestación de solipsismo porque, silenciada por la censura y oscurecida por la sutileza formal, no podía llegar al lector medio.

Un tratado homófilo: *Heraclés*

Juan Gil-Albert escribe *Heraclés* en 1955, un año después de que la homosexualidad fuera criminalizada de nuevo en España. El libro era también,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

huelga decirlo, impublicable. Peor aún, si las autoridades descubrían la existencia del manuscrito, su autor (con un pasado de simpatizante republicano) podía tener problemas. El libro no aparecería hasta 1975. Demasiado tarde para tener efecto durante la trayectoria del desierto que para los homosexuales supuso el franquismo.

La propia historia de Gil-Albert resulta interesante. Fue miembro de la generación perdida tras la Guerra Civil. Quizá se trate de uno de los más descorazonadores casos de lo que la cultura homosexual española perdió durante el franquismo.

Gil-Albert nació en 1904, en Alcoy (Alicante), y era miembro de una buena familia de la burguesía valenciana. Desde muy niño mostró inclinaciones refinadas y pronto asumió un dandismo muy en sintonía con los tiempos: se arreglaba con cuidado exquisito y leía los últimos trabajos de modernistas y decadentistas. Era entonces un rasgo de visibilidad homosexual. Circula el rumor de que durante la Guerra Civil se vestía con un mono de seda, combinando izquierdismo y elegancia, anécdota que se atribuye también a Antonio de Hoyos y a Álvaro Retana. Viajó por diversos países europeos. Al regresar a Valencia vivió en un enorme piso de una de las calles más céntricas de la ciudad, donde recibía con frecuencia a amigos e intelectuales. A pesar de ser más joven que la plana mayor del grupo, perteneció a la Generación del 27 y tuvo estrechas relaciones con algunos de sus miembros. En particular, fue amigo de Cernuda, aunque, como solía pasar, fue víctima del carácter arisco de éste años después de verle por última vez. La causa explícita fue una contribución a un homenaje al poeta sevillano en *La Caña Gris*, que Cernuda consideró demasiado frívola. También fue amigo de Rosa Chacel, que aparece en sus recuerdos como su confidente. Conoció a Antonio de Hoyos ya en su decadencia, episodio que relata en su *Crónica general.*

Tras la guerra, marchó al exilio latinoamericano. Su experiencia en México fue de gran importancia. Es aquí donde conoce a Guillermo, un apuesto camarero de sexualidad indecisa. La trayectoria emocional del romance se cuenta en su novela *Tobeyo o del amor*, escrita a finales de los sesenta, pero cuya aparición se retrasó hasta 1990. En el texto, un retrato de grupo de la comunidad de exiliados intelectuales en México durante los años cuarenta, se reproduce un motivo que encontramos recurrentemente en otros poetas contemporáneos: el de un hombre maduro (que puede ser el propio Gil-Albert, García Lorca o Cernuda) que se enamora de otro más joven (llámese Guillermo, Rodríguez Rapún, o Salvador), el cual se identifica como heterosexual. Si bien no hay un cambio de «orientación» (aunque el concepto de orientación parece irrelevante en este tipo de historias), sí se consolida una relación basada en los sentimientos y el apoyo mutuo a la que sólo se puede calificar de homosexual. Desalentado por un primer fracaso al tratar de acercarse a Guillermo, marcha a Buenos Aires. Es allí donde un día, con gran expresión de felicidad, Rosa Chacel le pasa una carta en la que Guillermo le dice por primera vez que le quiere. De inmediato, Gil-Albert regresa a México, donde reiniciará su amor. No tiene malos recuerdos y reconoce que el ciclo de su amor por Guillermo se cerró de manera natural. Esta transitoriedad esencial de los amores homosexuales reaparece en *Heraclés.*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El exilio americano de Gil-Albert fue más breve que el de la mayoría de sus contemporáneos. A partir de 1947 estima que el retorno a su tierra es posible, y problemas familiares que no quedan bien definidos (en la correspondencia dice ocuparse de los negocios de la familia[163]) le animan a intentarlo. Pero con su pasado, sabía que ello entrañaba ciertos riesgos. Su situación en España sólo era sostenible a partir del silencio como escritor y de la mayor discreción como persona. Escribe una extensa obra en la que encontramos memorias, relato autobiográfico, poesía intimista, ensayos, prosas líricas y novelas. Fue una obra que en su mayoría sólo saldría a la luz tarde: justo a tiempo para obtener reconocimiento público pocos años antes de su muerte en 1993.

Entre todas estas páginas, se sintió especialmente orgulloso de dos libros: *Heraclés*, un cuidadoso ensayo sobre la homosexualidad como «manera de ser», y *Valentín*, una curiosa fabulación en la que encontramos temas shakespeareanos a la sombra del Wilde que concibió *El retrato de Mr. W.H.*

A partir de los últimos años cincuenta, su casa en Valencia (ahora un nuevo piso, más pequeño, en Taquígrafo Martí) se convierte en lugar de peregrinación para poetas españoles. Intimó con Jaime Gil de Biedma (con el que pasó temporadas en la casa solariega de Ultramort a finales de los setenta) y Luis Antonio de Villena. Este último es el autor de una larga entrevista en la que se hace un repaso a su vida[164]. En este texto, no hace esfuerzo alguno por restar valor a la diferencia homosexual: Gil-Albert se sitúa enfáticamente frente a quienes sólo creen en el «amor en general». Como veremos, para Gil-Albert, el homosexual es esencialmente diferente y por lo tanto también lo es su amor. Aquí nos habla también de la importancia que la homosexualidad tuvo para diversos autores de su generación. Sale a la luz una conciencia serena, moderna, que ha evolucionado con el tiempo como si nunca hubiera estado en el armario, pero ha de pagar el precio del solipsismo al desarrollar sus ideas en un ensayo. Sus palabras sugieren el mundo de posibilidades que se abrían a los jóvenes homosexuales (siempre que fueran cultos y de buena familia) en los años veinte, posibilidades que el franquismo anuló. Muchos cedieron bajo la presión.

La escritura de Gil-Albert de estos años se elabora pues fuera del tiempo, y uno de los efectos, algo paradójico, fue el mantenerla fresca. Hay en esto una genuina voluntad de dandismo que los comentaristas han enfatizado en sus recuerdos del poeta[165]. El individualismo exacerbado se refleja también en su tratamiento del tema. Pero a pesar de una actualidad basada en la sutileza de razonamiento, el impacto del libro fue muy escaso. Es cierto que durante la Transición, selectiva en la memoria, la voz sosegada y el enfoque intelectual de Gil-Albert parecían fuera de lugar. Eran momentos de reivindicaciones y de luchas más ruidosas y los homosexuales preferían olvidar el franquismo y no eran demasiado conscientes de la tradición anterior al 39. Los marcos teóricos habían cambiado también. El clasicismo filosófico de Gil-Albert no encajaba bien con el nuevo vocabulario altisonante del materialismo histórico, Lacan y el freudomarxismo. El resultado fue que el impacto de *Heraclés* devino bastante relativo.

163 Juan Gil-Albert, *Cartas a un amigo*, Valencia, Pre-textos, 1987.
164 Villena, 1984.
165 Por ejemplo, véase el retrato de Danubio Torres Fierro, *Estrategias ingratas*, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A ello también contribuyó el estilo del libro: elegante, cuidado, detallista, no fácilmente accesible, lleno de sutilezas y unos razonamientos hilvanados sin una estructura clara también contribuyen a explicar esta falta de incidencia. Los homosexuales de la Transición esperaban (y lo tuvieron) que las ideas se expresaran de manera más contundente. No hay en la voz que articula *Heraclés* un interés especial por llegar a ese posible lector medio o por utilizar un lenguaje de referentes inmediatos. Dada la situación, Gil-Albert parece hablar para sí, a lo que se añade cierto desprecio olímpico, propio del dandismo, por los lectores. No sigue una estructura demasiado rigurosa y desarrolla temas según sus propios intereses, pasando de uno a otro como un *flanneur*.

En general, puede decirse que la primera parte habla de caracterizaciones externas de la homosexualidad, la segunda habla de rasgos del homosexual y la tercera se centra en la experiencia amorosa. En su método prima la reflexión sobre la ilustración: hay pocos ejemplos y ninguno contemporáneo. El libro es una indagación intelectual que se presenta curiosamente alejada de todo contexto histórico. Es posible leer entre líneas, como hemos sugerido, la propia experiencia sentimental del autor, pero poco más. Nada se nos dice sobre la homofobia circundante, sobre la legislación, sobre representaciones concretas del homosexual. En cualquier caso, fue un libro del que se sintió especialmente orgulloso cuando hizo balance a principios de los ochenta: lo sitúa, junto con *Valentín*, entre sus tres libros más importantes.

Como *Corydon*, se trata de un ejemplo de escritura apologética, aunque mucho más matizada e infinitamente menos circunspecta. Frente a la timidez sexual de Gide, Gil-Albert no minusvalora la importancia del sexo en las relaciones, y es capaz de eludir uno de los problemas tradicionales en la apologética: el de la idealización del amor homosexual. El autor puede sentir un amor intenso, pero sabe que no es jamás ultraterreno.

Define su trabajo como una «fundamentación», no una «defensa» de la homosexualidad. Gil-Albert considera que hay poco que defender, ya que, en sí, la orientación sexual es motivo de diferencia pero no de transgresión:

> Las cosas son; luego se las ataca o se las defiende. O unos atacan y otros se defienden. En este reflexivo hay ya un *parti pris*, todo lo legítimo que se quiera. Lo importante no es tanto la defensa personal que hacemos de nosotros mismos como el hecho, verdaderamente inatacable, de estar cumpliendo nuestro destino, o nuestra suerte, del cual forma parte, eso sí, nuestra defensa. Un destino no es una cosa externa ni histórica. Un destino es una inmanencia que se alumbra en nuestra carne y que se traducirá, claro está, en hechos, en hechos íntimos, y todo lo trascendentes que a la fogosidad de nuestra alma le esté capacitado el traducir, en proyección espiritual. Quien ataca lo inmanente es un impío; o en un terreno mucho más bajo, un cerril. La impiedad se sirve de la palabra, anatemiza, pero el cerrilismo no se siente armado sino de su pie, y con él actúa, patea, acciona.[166]

166 Gil-Albert, 1987, p. 73.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Como vemos, existe un impulso deshistorizador que acompaña a la naturalización: la homosexualidad se presenta como una manera de ser perfectamente natural que no depende de los avatares de la Historia; en particular, se implica, de la Historia reciente. Ha estado siempre ahí, y lo que cambia son las actitudes frente a algo inamovible. El homosexual es afectado por la homofobia, pero no viene configurado por ésta. Su realidad, sus características esenciales, preceden a todo discurso al respecto. La «manera de ser» homosexual es la misma, se sitúe en sociedades especialmente homofóbicas o no.

Esta idea lleva a Gil-Albert a enunciados que siempre caen en un esencialismo perfectamente buscado como principal argumento en su fundamentación: la existencia de una verdad homosexual perfectamente definida es para el autor liberadora, porque sitúa la homosexualidad más allá de la moral concreta de cada periodo. La verdad de Gil-Albert recuerda así la de Cernuda, al que le unieron importantes afinidades: la homosexualidad es un rasgo de carácter central, que refleja lo más íntimo de la persona, aunque no por ello ha de ser dramatizado.

Como Gide, Gil-Albert utiliza una taxonomía para caracterizar distintos tipos de homosexuales. Así, Gil-Albert establece una distinción clara entre «homosexuales maternos» y «homosexuales paternos». Pero lejos de resignarse al simplismo del autor francés que, acto seguido, distinguía a partir de dicha taxonomía «buenos» y «malos» homosexuales, Gil-Albert evita moralizar al respecto. Sabemos que no sentía demasiada simpatía por el afeminamiento[167]. Esto se evidencia especialmente cuando insiste en que la homosexualidad ama a otro hombre porque ama la virilidad. No hay pues, en el homosexual, nada que conduzca necesariamente al afeminamiento, a veces adoptado bajo presión como mecanismo de defensa.

Queda dicho que *Heraclés* se mantiene al margen de los discursos circundantes, lo cual incluye en particular el discurso psicoanalítico. Gil-Albert comparte con la *doxa* psicoanalítica un modelo que se basa en la evolución y las relaciones frente a los padres. Pero mientras que el psicoanálisis habla de «fracaso» en la negociación del complejo de Edipo como aspecto esencial, nuestro autor describe aristotélicamente el principio de maduración como realización de un destino propio.

En definitiva, el principio que guía *Heraclés* es el imperativo de ser fiel a uno mismo, sin sopesar directamente las fuerzas que se oponen a ello: aunque todos tiendan a hacer realidad ese destino natural, lo cierto es que durante el franquismo e incluso ahora existen coacciones para encarnar modelos e ideas bien distintas.

El día que murió Marilyn o la ficcionalización de la experiencia homosexual

El día que murió Marilyn toma elementos claves, algunos ya comentados, de la biografía emocional de Terenci Moix tal como aparecerá en sus memorias desde mediados de los noventa. Aspectos de la construcción de una identidad

167 Villena, 1984.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

homosexual basada en la apropiación camp son comunes a ambos textos, así como las dudas sobre la asunción de esta identidad, el rechazo hacia otros homosexuales y la idea de la asunción de una identidad homosexual a la vez como don y como condena eran también temas recurrentes en las memorias y encuentran aquí expresión narrativa. En el texto, existe un énfasis, típico de la narrativa del momento, en los desajustes entre el intelectual y la sociedad franquista (en particular la burguesía catalana bajo el franquismo), pero se trata de un desajuste que claramente se relaciona, a través de paralelismos narrativos y conceptuales, con la discordancia del homosexual en la sociedad heterosexista. Así, vemos los sentimientos de inadecuación de Jordi Llovet, un niño débil, sensible, del que sus compañeros abusan en el colegio. Seguimos también su fascinación por la cultura y el desarrollo de un temperamento artístico que simultáneamente asimila y sublima el propio deseo (Jordi llegará a ser artista gráfico, y desde pequeño ha sentido fascinación por los cuerpos masculinos). Como queda ilustrado, la evolución emocional de Moix fue compleja y pasó por etapas de negación de los propios sentimientos. Existe una preocupación en aquellos años por la amistad pura, es decir, exenta de los elementos de «vicio» que él mismo asocia a su tío, homosexual notorio, cuyos hábitos y cuyos amigos le producen repugnancia.

Para reflejar esta situación, Moix divide sus sentimientos contradictorios de aquella época en dos personajes, que en cierto momento se equiparan al motivo clásico de los gemelos Cástor y Pólux. Jordi, hijo de un acaudalado editor, se representa en relación a Bruno Quadreny, de estrato social inferior. Simbolizan dos facetas del escritor en este momento que acabarían por fundirse. Bruno comparte con Jordi la fascinación por la cultura. Representa la intelectualidad rebelde y radical, el cuestionamiento del entorno burgués. Como héroe existencialista, busca la autenticidad, como héroe de la novela social del franquismo, sufre en su conciencia la represión del momento y se enfrenta a ella. Por otra parte, se encuentra plenamente integrado en las estructuras heterosexistas. Es viril y protege a su amigo cuando abusan de él, y tiene una vida emocional que no le lleva a ningún tipo de marginación. Es también la «conciencia» de la novela, y en el terreno intelectual es la voz del autor. En particular, a él pertenecen las últimas palabras de la misma: «Ahí os quedáis y que os acaben de criar», expresión de la actitud del propio autor hacia la sociedad de su tiempo. El trasfondo social está descrito de manera muy precisa. Las trayectorias concretas de ascenso en la escala social de las familias Quadreny y Llovet las equiparan al afianzamiento de la burguesía catalana. No se trata de una trayectoria precisamente limpia. Los contactos con el régimen del padre de Jordi la cuestionan políticamente, mientras que los adulterios de la madre de Bruno, que impone el catolicismo de puertas afuera, sugieren hipocresía en lo moral. La rebeldía contra la familia con que se cierra el texto es así un rechazo de la mala fe que ha apuntalado la evolución de la sociedad de la posguerra.

Bruno y Jordi son amigos desde la infancia, y la dialéctica de su relación reproduce a la perfección las contradicciones del homosexual franquista. A pesar del afecto entre ellos, Bruno no sólo no comprende la sexualidad de Jordi, sino que declara que le produce repugnancia. Esta inserción de un discurso basado en la normalidad heterosexual era una convención del momento, que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

permite sortear, por ejemplo, algunas de las objeciones de la censura. A pesar de que la historia del homosexual Jordi se narra en primera persona, no aparece como el protagonista: es la voz de Bruno la que habla de sociedad y la que condena la situación de manera más contundente. Sin embargo, Jordi es el alma de la novela: suya es la decisión de huir a París, y cuando Bruno lo hace es para rescatarle de un ataque homofóbico de la familia, que lo descubre en brazos de otro hombre. La solidaridad con el amigo es correlato de la ruptura de lazos hipócritas.

En realidad, ambos personajes son facetas de Moix, y las relaciones entre ellos representan perfectamente las tensiones al asumir la propia homosexualidad. Una parte del autor se sentía arrastrado hacia las emociones, hacia el deseo, hacia la marginalidad; otra tenía fobia a convertirse en un apestado, en un marginado. Entre Jordi y Bruno existe una amistad que se califica de «pura». De hecho, en el discurso sobre pureza y corrupción que aparece en el texto de manera recurrente se articulan tanto ideas sobre «el individuo» (con ecos de la retórica existencialista, tan en boga en los círculos literarios de la España de los sesenta) como sobre «el homosexual». Aunque la atracción entre ellos está bien articulada, la negativa de Bruno (provocada por la homofobia) impide que lo que podría haber sido un gran amor se quede en una profunda amistad no exenta de contradicciones. Pero lo principal es que, más allá de la atracción de la carne, la solidaridad entre ambos refleja la noción de un destino compartido como reacción a la asfixia de la España del desarrollismo: el homosexual despreciado por su entorno y el joven concienciado asqueado por la hipocresía se verán obligados a marchar al extranjero.

Moix textualiza, sutilmente, pero como nadie más hacía en aquellos momentos, la violencia simbólica del heterosexismo a ultranza de aquellos años. Se trata quizá del elemento más característico de la expresión de la experiencia homosexual desde la perspectiva de la homosexualidad. La homofobia es, precisamente, lo que autores de intenciones liberales, como Manuel de Pedrolo, no son capaces de ver. Moix presenta a un homosexual cuya marginación viene explícitamente conformada por la mirada ajena. Esto se lleva a cabo, por ejemplo, en las disquisiciones de Jordi sobre la pureza del amor, un amor que no quede corrompido por la realidad. Jordi tratará de escapar del círculo de su primo Arturu, de homosexuales afeminados que para él representan el vicio. Se trata de algo que rechaza intensamente, tal como hizo el propio Moix. Esta búsqueda de la pureza se encarna en su relación con Andreu, que es una de las diversas figuras paternas de la novela que, como sucede en la novela social, funcionan como modelo negativo. A lo largo del texto, la aspiración a la pureza se revelará como equivocada, ya que se basa en la sublimación de una parte importante del deseo. De la misma manera, Andreu acabará por constituir una imagen de aquello que Jordi tendrá que dejar atrás para no quedar atrapado en el mundo de Arturu.

La relación con Andreu ocupa buena parte de la narrativa en primera persona de Jordi, e incide en otro de los aspectos de la violencia simbólica. El discurso heterosexista coloniza las emociones de los homosexuales, llevando a la constante melancolía, a la infelicidad sin remedio, a la impotencia. El resultado es que el homosexual es incapaz de escapar a las condiciones de opresión, ya que constituyen parte de su propia visión del mundo. Andreu acepta como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

propia la sordidez de la situación de la homosexualidad en su entorno a pesar de la presencia de Jordi. Atrapado, le resulta imposible escapar de una mediocridad que lleva dentro. Moix plantea el problema de una manera lúcida: el personaje no aparece como «responsable» por haber desaprovechado la posibilidad del amor del joven protagonista, en todo caso la responsabilidad está en éste último, que ha de cambiar su actitud frente al amor para no caer en las mismas trampas. La carta que años después escribe al joven muestra a la perfección las cadenas del homosexual del primer franquismo:

> Perdido o no, doquiera que estés, eres la única cosa importante que he dejado tras de mí. Y me consuela saber que en estos momentos estarás clavado en algún teatro, cine o exposición... Sé que Bruno es un buen guía para tales cosas. Espero que él no deje que París te destruya como Barcelona me ha destruido a mí. (...) a través de ti, hay veces que me parece vivir una nueva existencia. ¡Tanto como soñaba en los años cuarenta, irme a vivir a París![168]

La asfixia de la Barcelona franquista ha castrado a este personaje, hasta convertirlo en alguien patético. Su influencia sobre Jordi durante la adolescencia es positiva, al introducirle en el mundo de la cultura, una cultura que para él es muro de contención contra las amarguras de la vida y la sociedad. Durante muchos años, el joven Jordi le idealiza, pero al madurar, Jordi necesita algo más y a principios de 1962 se produce un distanciamiento. Ha descubierto que la relación no le llena, que simplemente ha caído en la trampa de la idolatración, y que se encuentra abocado a repetir la historia. Andreu es incapaz de soportar el abandono: no tiene armas para luchar contra la soledad, su imagen de sí es débil. Se deja arrastrar por la autocompasión y se presenta en casa de los Quadreny, con ambas familias reunidas, en busca de Jordi. El padre de éste reaccionará con un arrebato de brutal violencia homofóbica, expulsando al hijo del círculo familiar. Será una imagen que para Bruno constituirá la gota que colma el vaso: el corrupto señor Llovet moliendo a palos a su hijo homosexual es el cuadro que resume los motivos por los que Bruno desprecia a sus allegados.

La violencia simbólica se expresa también en una suerte de conspiración, según la cual tanto Bruno como otros personajes cercanos a su maduración tratarán de reconducir a Jordi por el camino de la heterosexualidad; por ejemplo, recomendándole que vaya con una determinada prostituta. Así, la tarea del personaje consiste en solventar los obstáculos externos y encontrarse a sí mismo cuando tanto tiene en contra: ni el amor de Andreu ni siquiera la amistad de Bruno son soluciones a su problema.

Estas contradicciones se resuelven apelando a la individualidad. El yo es el refugio del homosexual y también el ámbito en el que se produce la evolución y el progreso.

A partir de la percepción de esta resistencia frente a los elementos que tratan de arrebatarle su individualidad, Moix ha creado a un homosexual que recoge aspectos de construcción del estereotipo para superarlos. Si *El día que*

168 Terenci Moix, *El día que murió Marilyn*, Barcelona, Plaza & Janés, 1984, pp. 272-273.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

murió Marilyn es una novela generacional, la posibilidad de cambio se expresa, entre otras cosas, en el desarrollo de un yo que pueda ser homosexual. En el desenlace, este yo sólo puede encontrar cauce en el exilio (como, de nuevo, sucedió con el propio Moix).

En más de un sentido, *El día que murió Marilyn* puede considerarse una novela «generacional». Es generacional porque refleja los dilemas, frustraciones y horizontes de quienes maduraron en España a principios de los sesenta, con atención especial a la maduración emocional colonizada por discursos heterosexistas. Pero también es generacional en el sentido de reconocer la necesidad de un cambio entre la situación de una generación de homosexuales con las alas cortadas (tanto las «mariconas» del círculo de Arturu como el propio Andreu) y otra, la del propio Moix, que han encontrado en una nueva conciencia de sí las fuerzas para poder ser fieles a las propias emociones más allá de las vendas sobre los ojos que tiende el discurso heterosexista:

> Ah, locas de playa, presumidos pájaros de paso que no pasabais de Óscar Wilde (...); vosotros, que sólo pensabais en el placer y el lucimiento de vuestros cuerpos esperpénticos, que todavía os considerabais los más selectos del mundo porque teníais la piel bronceada por el sol de Sitges y Lloret y cuatro camisas de lujo compradas en las tiendas de moda; y tú, Andreu, tú igual que ellos: locas de libros carísimos, que nunca abríais, de discos de Bach y Haydn que nunca podíais escuchar porque Sara Montiel ocupaba todo vuestro tiempo y el que os quedaba lo dedicabais a Luis Mariano... Y yo, Andreu, yo que soñaba en el infierno de Rimbaud y Verlaine como realización de un sentimiento edificado sobre el afán crador de almas verdaderamente selectas, de un amor que pudiera ir más allá de aquel guetto con pretensiones de selectividad que entre todos habíais construido... ¡Dios caído! Abajo, Andreu; abajo, tú y los tuyos.[169]

Si aceptar las hipocresías de la familia constituye la trampa para Bruno, para Jordi la trampa será aceptar el afecto de Andreu. En su rechazo de Andreu simultáneo a un fortalecimiento de la individualidad, Jordi se distancia del callejón sin salida de una generación franquista cuyos problemas no tenían remedio. Andreu aparece en estos últimos momentos representado en función del estereotipo patético, que podría venir de una narrativa moralista. Esta imagen limitada que interioriza el papel asignado por el heterosexismo es precisamente lo que más teme Jordi. La retórica clásica entre dos tipos de homosexuales encuentra aquí una reelaboración original: no se trata ya de elegir uno frente a otro en términos de preferencia moral, sino que la elección se asocia a la historia. Para Jordi, Andreu ha sido derrotado y manifiesta su debilidad en cuanto a estereotipo; el modelo preferido es el de una fortaleza basada en una fuerte imagen de sí.

Este es el enfoque desde el que se narra la superación de los lastres que supone la situación del momento. Una superación, hay que insistir, que no tiene lugar en términos políticos, como se hará de manera predominante a

169 Moix, 1984, p. 285.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

partir de mediados de los setenta, sino en términos de individualidad rebelde. La aceptación de la propia homosexualidad se convierte así, quizá por primera vez en la literatura española, en el símbolo de un proceso de maduración positivo, en un proceso de crecimiento que, indirectamente, tendrá un significado político. A pesar de un sistema de convenciones que inevitablemente tendía a la reproducción de estereotipos en la representación, lo que Moix consigue en esta novela es la creación del primer «héroe homosexual» de nuestra narrativa: un personaje en el que la diferencia sexual es parte central de los rasgos que le permitirán avanzar y superar una situación nada deseable. La homosexualidad será también aquello que, asumido, dará lugar al crecimiento personal.

Resulta por lo menos paradójico que esta primera aparición del héroe homosexual en nuestra narrativa se distancie, por las razones aludidas, del modelo homófilo, que precisamente plantea la creación de homosexuales como modelos de virtudes. Efectivamente, *El día que murió Marilyn* no es una novela homófila, del mismo modo que Terenci Moix, con ser uno de los intelectuales de este país que más han reivindicado la mirada homosexual, no se identificó con el movimiento gay. Su afirmación se hace en el mismo ámbito que la realizada a través de la mirada camp: las emociones y la individualidad. Esto habla, sobre todo, de una expresión homófila imposible bajo el franquismo. Pero también de limitaciones intrínsecas del discurso homófilo en su campo de actuación, como estudiaremos en el capítulo correspondiente.

3.3 LA MARGINALIDAD COMO VOCACIÓN: JUAN GOYTISOLO, GENET Y LA EVOLUCIÓN DEL MODELO MALDITISTA

Actitudes frente a la marginalidad

La situación discursiva descrita en la primera parte de este capítulo condenaba al homosexual irremisiblemente a la marginalidad, tanto físicamente (el individuo tenía que internarse en zonas que se consideraban oscuras y peligrosas) como simbólicamente (en términos de presencia, la homosexualidad era más que nada invisible y las representaciones permitidas eran marcadas de forma negativa). Se trata de una idea que encontramos expresada, de manera consistente, en todos los recuerdos de la época, así como en las elaboraciones literarias sobre el homosexual: las unas son fruto de la experiencia, las otras se proponen con la intención de reflejar la realidad, pero en ocasiones, también, de crear imágenes negativas. Pero a pesar de que la marginalidad era forzosa, las actitudes podrán diferir. Un encuentro entre Jaime Gil de Biedma y Juan Goytisolo puede servir como punto de partida para expresar esta diferencia.

La segunda parte del diario de Gil de Biedma nos habla de su regreso a Barcelona tras una larga estancia en Filipinas[170]. Aunque parco en el aspecto anecdótico y en sus relaciones con otros personajes, estas páginas reflejan perfectamente al poeta en su contexto. Como un perfecto dandi, pasea su mirada pícara por los tugurios de la Barcelona oculta, manteniendo cierta distancia a través de su capacidad para una ironía inteligente. La marginalidad no supone

170 Jaime Gil de Biedma, *Diario del artista en 1956*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en este texto una interiorización de la homofobia. De hecho, el relato de las experiencias del poeta resulta sorprendentemente refractario a los rasgos sobre el homosexual prevalentes en el discurso de su tiempo. Cierto es que el viaje a las profundidades supone un cambio de actitudes, pero de este cambio también puede extraerse placer. Sin embargo, no todos aceptaban, en aquellos momentos, la experiencia del mismo modo. Gil de Biedma se refiere a una noche de otoño en que se encuentra de juerga con su amigo Juan Goytisolo. La viñeta constituye un buen punto de partida para ilustrar la diferencia entre marginalidad y malditismo:

> Noche delirante con Juan Goytisolo, e imprevista. Esperaba un rato de conversación más o menos literaria, y no una interminable travesía por tugurios de absoluta irrealidad, en compañía de un limpiabotas bufón y agradador llamado España, para finalmente desembocar en la cama y en un circuito pintoresco: a Juan le gustaba el limpiabotas, al limpiabotas le gustaba yo y a mí me gustaba Juan. Me divertí mucho. Pero hay en el frenesí de Juan –¿estaba de verdad borracho?– una cierta deliberación, una ausencia de convicción física y un malditismo que en el fondo no me agradan.[171]

Extraña pareja. El joven poeta burgués, escéptico y procaz, junto al novelista comprometido, cercano al partido comunista, vehemente y confuso con respecto a su orientación sexual. Las actitudes son también diferentes en lo libidinal. Nótese cómo, a pesar de los ámbitos marginales en que se desarrolla la escena, el poeta prefiere al novelista, más cercano a su entorno, con quien encuentra diversas sintonías intelectuales (esperaba conversación literaria), frente al tosco limpiabotas; por su parte, el novelista se inclina por un deseo que cruza fronteras de clase. No se trata, simplemente, de cuestiones de individualidad del gusto o la libido, sino más bien de dos posicionamientos distintos, de dos lógicas que contemplan la marginalidad desde perspectivas antagónicas.

La ironía de Gil de Biedma es incompatible con lo que percibe como pose en Goytisolo, que en este momento le parece que trata de disfrazar su orientación sexual con unas formas extremas. La referencia a la «deliberación» y «ausencia de convicción física» sugieren que estas formas se perciben como falsas. El dandi camp Gil de Biedma ve siempre la pose más allá de cualquier aspiración a un deseo esencial. Esta sensibilidad ante el género como papel que se representa es, de hecho, uno de los rasgos centrales de la mirada camp. Desde la perspectiva de Gil de Biedma, el «malditismo» de Goytisolo es consecuencia, en gran medida, de un empacho de literatura.

Juan Goytisolo, por su parte, disiente. Treinta años después, se refiere en sus memorias a este comentario de Gil de Biedma; más que limitarse a dar su diagnóstico sobre su propio deseo (que ese encuentra en otros puntos de sus escritos), evidencia la diferencia de lógicas entre la marginalidad reticente y la marginalidad vocacional:

171 Gil de Biedma, 1994, p. 191.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Cuando Jaime Gil de Biedma menciona en 1955 [sic] en las páginas de su *Diario* un bureo nuestro en compañía de un limpia o ex legionario, borracho, agitanado y siniestro, subrayando mi «malditismo excesivo» prescinde de un hecho esencial: mi sexualidad –salvo muy raras excepciones del lado femenino– nunca fue burguesa o de buenas maneras. Como le dije en una ocasión en el interior de un automóvil donde permanecíamos conversando de madrugada frente a la verja de casa, no me sentía atraído en absoluto por escritores, intelectuales o, sencillamente, gente educada y con corbata. Mis fantasías alógenas se desenvolvían entonces en un terreno inexistente en España: falto del modelo físico y cultural de cuerpo que se impondría naturalmente a mí años más tarde, corría a veces, por influjo del alcohol, tras una sombra triste y degradada de él, con un previsible efecto de frustración, amargura y fracaso (...). El incentivo de mis callejeos y andanzas no se limitaba a contentar de un modo u otro el sexo. El ámbito urbano en el que calaba, su fantasmagoría creadora avivaban mi percepción de las cosas, me abrían a nuevas y arborescentes parcelas de realidad.[172]

En el principio está la atracción por el abismo. Es el mismo impulso que le llevará a sus viajes a Marruecos, y que confluye, en 1963, con la explosión de una libido que tiene rasgos muy específicos. Para Gil de Biedma el deseo homosexual es un deseo de lo igual, a pesar de las circunstancias concretas. En Juan Goytisolo, la fantasía sexual pasa por la experiencia de lo diferente, de lo distante, de lo extraño. Este texto sugiere que la marginalidad no es el medio necesario para alcanzar satisfacción libidinal: en sí, constituye un fin, cuyos efectos van más allá de lo sexual. La atracción de lo diferente, de lo culturalmente distante, podría, sin duda, explicarse en términos psicológicos o incluso ideológicos. En la obra y la experiencia de Goytisolo, determinados distanciamientos producen la diferencia de potencial necesaria para alimentar la fantasía que sustenta el deseo. En el siguiente fragmento afina la idea anterior, y propone que la experiencia de la sexualidad con los «no cultivados» constituye el reverso y el bálsamo contra los rigores intelectuales de la escritura:

> Monique menciona, en *Las casetas de baño*, ese «margen de perversidad» concomitante al hecho de que, siendo escritor, haya querido o me haya interesado únicamente a lo largo de la vida por hombres analfabetos o de instrucción tosca y primaria. La observación es acertada en la medida en que la sexualidad se alimenta de emociones, fantasmas e ideas «perversas». Pero, sin descartar su incidencia en mi caso, el factor primordial en mis amistades con montañeses, campesinos o áscaris cuya estampa correspondía a unos gustos oscuramente ancestrales fue compensar con su vivificante e impregnadora rudeza el refinamiento mental exigido por la escritura: poseído de ellos y su placer áspero, buscaba instintivamente la manera de contrapesar mi sumisión física con una dominación intelectual capaz de establecer el equilibrio entre los platillos de la balanza.[173]

172 Goytisolo, *Coto vedado*, p. 243.
173 Goytisolo, *En los reinos de taifa*, p. 269.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Así, el ámbito del deseo en Goytisolo aparece voluntariamente al margen de la experiencia cotidiana y también del trabajo de la escritura. El sexo queda entonces como energía pura, más allá del rendimiento y del intelecto, un territorio peligroso que se ha de explorarse sin mapas. Esta marginalidad, deseada, no impuesta, constituye uno de los rasgos de lo que en este trabajo hemos denominado «modelo malditista».

Deseo y tradición

Por supuesto, frente a tanta clarividencia, cabe la sospecha. En un pasaje de *En los reinos de taifa*, el escritor catalán aparece escribiendo cartas y ayudando a los árabes a resolver cuestiones burocráticas. Se trata de una ilustración puntual de esta idea que, para Paul Julian Smith, remite a una versión del deseo mucho más estereotípica, con profundas raíces en estructuras de poder coloniales. Varios trabajos exploran estas relaciones del campo del deseo entre el occidental y el meridional o el exótico teniendo en cuenta líneas de fuerza que reproducen relaciones de poder y subordinación[174]. Smith se refiere a esto de manera precisa en su crítica (mediatizada por Hocquenghem y Weeks) del discurso autobiográfico de Goytisolo sobre su propia sexualidad[175].

Cierto es que buena parte de las narraciones sobre experiencia homosexual en el siglo XX se desarrollan entre hombres a lados opuestos de este vacío y en términos muy similares; que el deseo de Goytisolo por el meridional «sin corbata» no puede ser tan individual ni tan personal como pretende, dado que la misma estructura se da de manera recurrente, hoy y siempre, especialmente desde que Occidente concreta una imagen determinada del oriental o el meridional. El deseo por alguien que se sitúa en los márgenes del entorno que uno identifica como propio sirve para evitar las consecuencias de un amor transgresor donde más puede doler el castigo. Es una experiencia que se vive de manera similar por parte de los exóticos. La homosexualidad queda fuera de la «normalidad» cotidiana. Por supuesto, esto no resuelve los problemas de quienes, por cualquier motivo (económico, ideológico, emocional, incluso por causa de limitaciones personales) no pueden abandonar su entorno original en busca de estos paraísos del sexo sin problemas (aunque no sin rituales).

Según estas reflexiones, el diferencial (de clase, cultura o edad) que da lugar al deseo supondría en este caso una manifestación sutil de la interiorización de la homofobia: una versión simplificada de esto sugiere que, en este caso, el sujeto asume que su orientación transgresora ha de realizarse fuera de los entornos más familiares. Pero, sobre todo, volviendo a la lectura de Smith, este diferencial siempre ha estado colonizado por el discurso y, en especial, por estructuras de poder, algo que Goytisolo no llega a reconocer, de lo que no parece ser consciente. En su relato autobiográfico, el deseo homosexual específico se presenta como una esencia que va más allá de construcciones y de relaciones de poder. El presupuesto que maneja aquí el crítico inglés es que no hay un deseo esencial más allá de estas construcciones, idea que

174 Aldrich, 1993. También relevantes son aquí las reflexiones de Edward W. Said en *Orientalismo*, Madrid, Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1990.

175 Paul Julian Smith, *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

suele constituir un auténtico «punto ciego» para la crítica española en estos temas. En particular, Smith analiza la relación de Goytisolo con el objeto del deseo en términos de dominación que reproduce la retórica de representación del otro, denunciada en diversos trabajos de estudios postcoloniales: los árabes son siempre observados, el occidental es quien escribe o piensa por ellos; Goytisolo habla de cierta experiencia políticamente «inocente» del homoerotismo en los pueblos árabes, aunque reconoce que el precio que se paga es el silencio[176]. Para el escritor, hay aquí una valoración del cuerpo sobre el lenguaje, de la cual Occidente podría aprender.

Por su parte, Brad Epps[177] ha señalado correctamente que la homosexualidad en ciertos países árabes conlleva pena de muerte, en la mayoría es ilegal, y el silencio, que el escritor catalán trata como un precio insignificante, puede tener serias consecuencias para los propios implicados, incapaces de buscar liberación cuando existe la necesidad de ella. Es una crítica que podría extenderse a la situación de la mujer en estos países: puede que algunas encuentren placer en su enclaustramiento, que hayan llegado a vivirlo como una posición de fuerza, pero esto no significa que éste tenga que presentarse como la única posibilidad, con la pena de muerte como alternativa. Para Epps, existe una contradicción importante entre la crítica devastadora de Goytisolo a regímenes represores como el de Franco y su relativa complacencia en regímenes donde la libertad de expresión no necesita ser controlada por mecanismos censores gracias a dispositivos interiorizados en cada ciudadano que instan al silencio. Volveremos sobre sus reflexiones al analizar la presunta homofobia del modelo de homosexualidad adoptado por Goytisolo y sus contradicciones.

Por supuesto, lo que están proponiendo ambos críticos, siguiendo una lógica homófila, que aspira sobre todo a la igualdad y a la visibilidad, es que, primero, Goytisolo se engaña a sí mismo sobre la constitución de su deseo y que, en segundo lugar, su radicalismo no es tan absoluto como pretende. Aquí vamos a orillar este diagnóstico sobre el *origen* de la identidad homosexual en Goytisolo para centrarnos en su inserción histórica como un modelo de expresión de la homosexualidad. No se trata, en otras palabras, de descubrir *por qué* llega a estas representaciones o de si éstas son más o menos sinceras o bienintencionadas, sino el papel que tienen en la tradición homosexual y su relación con un posible lector. La cuestión aquí no es si la expresión de la homosexualidad en Goytisolo muestra signos de interiorización de la homofobia (lo cual, en cierto modo, sería poco sorprendente[178]); tampoco tratará de evaluar, en primera instancia, su carácter más o menos progresista (el progresismo no es un concepto esencial, depende siempre de la relación dinámica entre texto y su contexto), sino qué nos dice, tal como se presenta, sobre un modo específico de percibir el deseo y la marginalidad homosexual en la tradición hispana. Las consideraciones anteriores nos sirven para tipificar

176 Por ejemplo, véase «Bajarse al moro» en *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona, Círculo de lectores, 2003.

177 Brad Epps, «Sexual Terror: Identity and Fragmentation in Juan Goytisolo's *Paisajes después de la batalla*», en Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (comps.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998.

178 Dado que toda lógica de expresión de la homosexualidad es en realidad una serie de estrategias contra la homofobia, es inevitable que el discurso de la homofobia sea el que determine, en gran medida, esas estrategias. Hemos visto cómo imaginería y motivos de concepciones negativas de la homosexualidad se trasluce en el modelo gay y también en el modelo camp. Por supuesto también al expresarse desde el malditismo. Pero el malditismo no es una manifestación especial o más intensa de este proceso que los otros dos modelos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la caracterización que Goytisolo da a su homosexualidad en términos de una lógica determinada, compartida por otros. A esta lógica la hemos denominado malditista o decadentista, aunque la relación con estos movimientos decimonónicos no es aparente a primera vista: tiene en común con ellos un posicionamiento, una actitud frente a la sociedad. La retórica en que se expresa esta actitud ha cambiado por completo.

Para algunos, como veíamos con la cita de Gil de Biedma que abre esta sección, el malditismo siempre será una pose, una gasa discursiva que se interpone entre una sexualidad «natural» o, en otras formulaciones, prelapsaria, y ciertas prácticas. Esta perspectiva olvida que incluso lo que entendemos como «natural» es, simplemente, una pose específica practicada por las masas, una ilusión a la que la mayor parte de la sociedad da crédito. Incluso si consideramos esta inclinación por la marginalidad como pura representación, no lo es más que la voluntad de integrarse y sentir o actuar como el resto. Nadie *es* como el resto. El malditista simplemente renuncia a esta integración y elige sus fantasías fuera del repertorio convencional[179].

Genet y la tradición malditista

Es evidente que Goytisolo pertenece a una rica tradición homosexual y sus actitudes tienen antecedentes bien documentados. Aunque claramente la voluntad de marginalidad se encuentra ya en Verlaine y Rimbaud, en Lautreamont y los otros poetas malditos, a partir de los años cincuenta su figura central sería el escritor francés Jean Genet. Genet es, de hecho, el único «padre literario» que Goytisolo reconoce, y una de las escasas figuras cuyo impacto reconoce como decisivo en su vida y en su obra.

A medida que, en la posmodernidad, el modelo malditista de los cincuenta y sus presupuestos y actitudes van resultando menos practicables y más ajenos a corrientes contemporáneas, la figura de Genet ha ido haciéndose más oscura, menos urgente, incluso menos relevante al hablar de homosexualidad. Nada se opone más a la nueva religión del homosexual como feliz consumidor de calzoncillos que los oscuros parias de ceño fruncido enfundados en una cazadora de cuero, que buscaban placeres ocasionales en los márgenes del mundo convencional, en parques o en descampados, y que personifican el legado de Genet: el homosexual pasoliniano, Kenneth Anger, John Rechy (autor de un libro titulado *Outlaw*, 'forajido') o Allen Ginsberg cantaron, como Genet, la marginalidad del homosexual en la sociedad burguesa, introduciendo en sus textos, con voluntad de escándalo, precisamente todo aquello que dificultase su asimilación a la buena sociedad. La homosexualidad era precisamente un signo del rechazo a las estructuras burguesas.

Críticos contemporáneos como Christopher Robinson[180] o Edmund White[181] reconocen la fascinación por este mundo como fantasía para muchos homosexuales (evidente especialmente en los juegos sadomasoquistas), pero dejan sentir cierta incomodidad a la hora de utilizar tal fantasía como modelo

179 Por su parte, el malditista considera que «la pluma», bandera identitaria del modelo camp, es simplemente resultado de una fuerte homofobia que lleva a una autoafirmación excesiva. Véase Goytisolo, 2003, p. 132.
180 Christopher Robbins, *Scandal in the Ink*, Londres, Cassell, 1995.
181 Edmund White, *Genet*, Londres, Picador, 1994.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de vida. En particular, White se pregunta: ¿cómo hacer de Genet un modelo a seguir? Hay en él una voluntad de marginalidad, a menudo identificable con el delito, una resistencia tan tajante a cualquier tipo de integración (incluso de solidaridad con otros homosexuales), que simplemente no se acomoda bien en el posmodernismo neoliberal, dominado por las identidades de mercado, o incluso del activismo. Para Genet, el espíritu antiburgués está por encima de la solidaridad de los maricas. De sus escritos se deduce que consideraba los objetivos del movimiento gay como aburguesamiento; Genet no puede sentir ninguna afinidad por este intento de participar en el monolitismo tradicional.

Como señala Dominique Fernandez[182], la imaginería homosexual de Genet incide obsesivamente, en todo aquello que el grueso de la cultura homófila (mayormente integracionista) ha dado en descartar desde los años sesenta: afeminamiento, travestismo, delincuencia y en especial, la voluntad de traición. Es un caso de interiorización de la homofobia, acusación que también circulará en torno a su admirador Goytisolo: Genet sería así reflejo ideal de aquello en lo que el heterosexismo ha tratado de convertir al homosexual; con su actitud se limita a hacerle el juego al heterosexismo, y por lo tanto ha de dejar de ser una referencia en la cultura gay contemporánea que aspire a la total aceptación del homosexual. Por debajo de la ostentación de marginalidad, el ensayista francés sólo ve en Genet «la vergüenza del esclavo»[183]. Una consecuencia de esto es que no considera el deseo el móvil principal de la homosexualidad genetiana, sino que se trata de «un tipo de delincuencia, una glorificación del mal, un medio de acceder a la negrura más total de una abyección resplandeciente»[184]. La marginalidad era, en los años cincuenta, una necesidad, pero ahora que la represión es negociable, se impone un cambio de estrategias. Como buen homófilo, Fernandez no puede ver en la voluntad de marginalidad nada más que un error que aleja al gran escritor de la «normalidad» que debería resultar atractiva a todos. Su veredicto sobre Genet ilustra a la perfección la contradicción irresoluble entre dos formas de ser homosexual:

> Hoy en día [a Genet] no le hubiera interesado ser, o al menos proclamarse, homosexual. Lo que quería era resultar odioso a la sociedad burguesa que, en la época en que empezó a escribir, ponía en la picota a los herejes del sexo. A sus ojos no había peores enemigos que las diferentes clases de progresistas y reformadores, ni peligros más amenazantes que sus esfuerzos para acabar con el anatema que confiere una aureola de paria. Hubiera vivido el triunfo de la permisividad como una decadencia.[185]

La sordera de Fernandez a los tonos de la actitud de Genet resulta extraordinaria: olvida por ejemplo que el deseo nunca es puro, que en él se introducen fantasías, algunas incómodas, que pertenecen a otros ámbitos; que dejar que estas fantasías cobren vida forma parte de un proyecto de realización personal.

182 Dominique Fernandez, *El rapto de Ganimedes*, Madrid, Tecnos, 1992.
183 Ibid., p. 248.
184 Ibid., p. 247.
185 Ibid., pp. 248-249.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

No es el suyo un diagnóstico justo con el proyecto genetiano, que reduce a un afán casi patológico por escandalizar. La visión de Fernandez, tan representativa por otra parte, no es más que una nueva manifestación de la estrategia gideana de alcanzar la legitimación limitando la apología a ciertos modelos identitarios, rechazando lo que es molesto, enfatizando la asimilación.

En realidad, la labor de Genet es más radical de lo que estas interpretaciones sugieren. De hecho, sin la fuerza de la rebeldía genetiana, es difícil que el modelo homófilo hubiera acabado de despegar: los homófilos de los setenta eran, para el heterosexismo, el mejor de dos males. Pero especialmente irritante resulta la llamada de Fernandez a «olvidar a Genet». Como veremos, su mensaje está basado en una dialéctica entre poder y marginalidad que sigue siendo importante, a pesar de que hoy en día nos sea más fácil eludirla. Recientemente, Leo Bersani[186] ha señalado la necesidad de volver a prestar atención a Genet para escapar del *impasse* en el que se encuentran las identidades homosexuales en la época del mercado. Con toda certeza, Genet, habría mostrado su impaciencia con el grueso de la cultura gay contemporánea. Pero al contrario de lo que sugiere Fernandez, no se trata de una impaciencia que tengamos que descartar como simple capricho o mala fe. En los malditistas de los cincuenta y los sesenta encontramos al menos una perspectiva que puede aportar algo a debates contemporáneos.

Históricamente, su importancia es crucial a la hora de revitalizar la percepción de la homosexualidad en un periodo de silencio casi virtual. Desde la aparición de *El milagro de la rosa*, en 1947, la obra de Genet ha tenido un lugar privilegiado en los debates en torno a la homosexualidad. Se trata de imágenes extremas, de fantasías masturbatorias, violaciones y humillaciones, en un periodo en que la mera reivindicación en términos moderados era extremadamente rara. Lo que «salva» a Genet es, paradójicamente, este carácter extremo que sitúa su literatura firmemente del lado de la fantasía. Lo que contribuye a cimentar su personalidad literaria es, sin duda, esta imagen de transgresión radical unida a virtudes esencialmente canónicas en cuanto a estilo, originalidad y elegancia.

Diario del ladrón aparece en 1949 y constituye uno de sus textos más significativos. Describe sus aventuras como ladrón en la Europa de los años treinta. Una importante sección transcurre en Barcelona, cuyo barrio chino siempre tuvo gran fascinación para alguien como Genet. En este libro, hace la loa a la traición que en el futuro ocasionaría más de un problema a comentaristas con buenas intenciones. Se trata de un tema que se desarrolla en su obra más difundida: *Querelle de Brest*, de la que Reiner Werner Fassbinder hizo una espléndida versión cinematográfica que, sin reparos y de manera totalmente pertinente, traicionaba a conciencia el original.

Genet fue procesado como ladrón y estuvo a punto de volver a la cárcel. Fue salvado entre otras cosas por la intercesión de intelectuales como Jean Cocteau (por quien no sentía gran respeto como artista) y Jean Paul Sartre, el cual escribió una sesuda defensa, *Jean Genet. Comediante y mártir*, en la que el escritor aparece bajo la guisa de un héroe existencialista. El ensayo de Sartre, hoy casi ilegible para quienes se sienten ajenos a la peculiar retórica del

186 Bersani, 1995.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

momento, presenta la transgresión genetiana como un modo de santidad. Se trata de una «inversión» de valores que el propio autor articula y que constituye uno de los rasgos principales de la retórica de Goytisolo. En efecto, en una sociedad que parecía abocada a un nuevo triunfo de los valores burgueses, Sartre ve en la voluntad de marginalidad genetiana un rechazo de esos valores. Este rechazo se materializa a menudo en términos políticos: a lo largo de las décadas, el escritor siempre se resistió a cualquier intento de hacer su figura cómoda, y fue explícito en su identificación con numerosas causas radicales, entre las cuales destaca su labor con el grupo radical Panteras Negras, que le valió la prohibición de pisar los Estados Unidos.

Genet se convirtió en inspiración para muchos que sentían el desasosiego de este triunfo de la convencionalidad burguesa que se instala en la segunda posguerra. Al contrario que el homosexual de tratados médicos y ensayos humanistas, Genet era alguien agresivo, dotado de voz propia, un rebelde que se oponía al sistema establecido. Así, en lugar de cuestionar la *verdad* del estereotipo, se invierte la *valoración* que éste merece. Esta oposición, además, no se limitaba a las palabras: vivía en hoteles, tenía pocas posesiones y un desprecio total por los homenajes y los honores. Se situaba así fuera del alcance de las estructuras que podrían haberle obligado a ceder o modificar su visión.

Como sucedía a principios de siglo, la retórica malditista es aquí un modo de responder a los intentos de patologización del homosexual, mostrando placer en lo que muchos querían ver como desequilibrio o enfermedad. Sobre todo, se trataba de alguien que se atrevía a exhibir unas fantasías nada ortodoxas. De alguna manera devolvía a los homosexuales un potencial radical que parecían haber perdido desde el triunfo del modelo malditista. El modelo homófilo había borrado por completo el goce de la marginalidad que pertenecía originalmente a la tradición homosexual, incluso parecía dispuesto a sacrificar el placer a la integración, limando un estilo de vida que chocaba con la mentalidad burguesa. Genet habla de placer, un placer que no es educado ni necesariamente controlable, que puede caer en lo cursi y que no hace al individuo aceptable, un placer irreducible a las estructuras familares promovidas por la hegemonía de la posguerra.

Esto parecería confirmar la aseveración de Fernandez, pero es necesario llevar la lectura más lejos. Nos hallamos ante un cambio sustancial en la retórica. Fernandez y Genet, simplemente, no quieren las mismas cosas. Es cierto que tanto el malditismo como la tradición homófoba marginan al homosexual, pero mientras que la primera constituye una suerte de rebeldía, la segunda fuerza a la asimilación. Cuando los personajes de Genet se visten de mujer no lo hacen para confirmar el tópico patologizador de la inversión, ni siquiera exclusivamente para provocar a las mentalidades biempensantes, sino para ejercer el derecho a la fantasía libidinal más allá del repertorio aceptado en el momento; del mismo modo, el crimen y la traición no se deben al carácter esencialmente degenerado del homosexual sino a una necesidad de salir adelante en circunstancias adversas sin comprometerse con las estructuras de poder.

Los libros de Genet fueron prohibidos por el régimen de Franco y por lo tanto su influencia no fue grande en nuestro país. Sin embargo, aquellos que la recibieron, en el exilio o a través de ediciones importadas ilegalmente de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Francia, quedaron profundamente marcados por esta voluntad de marginalidad y vieron su potencial dentro del régimen de Franco. Una voluntad similar de marginalización se encuentra expresada en las obras de otros muchos autores de fines del franquismo. Se evita hablar de «homosexualidad», ya que se desconfía de una categoría que no se vive como propia; se busca la experiencia de los límites. La obra de Leopoldo María Panero y de Eduardo Haro Ibars será de gran importancia en la articulación de este modelo. El primero se instala en una marginalidad que le lleva a ingresar en diversas ocasiones en instituciones mentales. El segundo fue un personaje conocido en el Madrid de los setenta y transmite un mundo oscuro, sujeto al control policial en una serie de relatos cercanos a Burroughs durante la transición política.

Genet y Goytisolo

Goytisolo fue el exponenente más importante de la influencia de Genet en nuestras letras. No es fácil tomarse las lecciones de Genet al pie de la letra (como muestran los titubeos de su biógrafo Edmund White), pero simbólicamente proporcionaba un contrapunto esencial a cualquier actitud acomodaticia. Se trata de un contrapunto al que el joven Goytisolo no dudó en aferrarse tras superar algunos bloqueos personales. Sin embargo, cuando, años antes, en 1955, conoció al que sería su ídolo, su primer intercambio fue frustrante para el escritor, todavía indeciso acerca de una identidad sexual «definitiva». El contexto es una fiesta en casa de Monique Lange, compañera del escritor, que trabajaba entonces para Gallimard, sello en el que Genet publicó la mayor parte de su narrativa. Durante la fiesta, Genet corteja con cierta ironía a Peter, un joven inglés:

> Yo estoy intimidado por su presencia y mi intrusión entre desconocidos pero, por suerte, Genet parece preocuparse tan sólo por Peter (...). Le pregunta por sus gustos y preferencias, bromea maliciosamente con él, trata de hacerle confesar que ha sentido alguna vez una atracción reprimida o secreta por un compañero o amigo. Él niega, lo cual divierte y excita a Genet (...). Bruscamente, se vuelve hacia mí y pregunta a quemarropa:
>
> —Y usted, ¿es maricón?
>
> Confundido, contesto que he tenido experiencias homosexuales —algo que hasta entonces no había manifestado en público y que me ayuda a aclarar las cosas ante Monique, con quien simpatizo ya de modo instintivo—, pero mi audacia —supongo que debí de enrojecer al responderle— no le impresiona en absoluto.
>
> —¡Experiencias! ¡Todo el mundo ha tenido experiencias! ¡Habla usted como los pederastas anglosajones! Yo me refería a sueños, deseos, fantasmas.
>
> Genet no volverá a dirigirme la palabra durante la noche y, con una mezcla de desencanto y alivio, comprendo que no he aprobado el examen.

Pero la frustración resulta liberadora: para Goytisolo este momento pone la semilla de una epifanía que le descubrirá una distinción entre los meros actos y la marginalidad como modelo de vida. Pasarán muchos años antes de que consiga hacer suya la lección genetiana, pero la influencia de este encuentro planea sobre su maduración. Al hablar de «experiencias», reconocerá

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tácitamente, no hacía más que eludir la cuestión. Lo que importa, efectivamente, es el deseo, y el individuo no está completo si no lo explora a fondo.

Goytisolo se instala en París en 1956. A partir de ese momento vivirá con Monique, una mujer a la que amaba y con la que sentía una profunda compenetración. Sus primeros años son de gran intimidad, hasta el punto de que el escritor cree que ha dejado atrás las «inclinaciones» homosexuales de su juventud. De hecho, como él mismo relata, sentía una mezcla de triunfalismo y fatalismo: lo primero, subliminal, por la superación de sus ambigüedades; lo segundo, de manera mucho más consciente, al verse integrado en unas estructuras que siempre había rechazado: «Monógamo, conyugal, posesivo, sutilmente celoso, te adaptabas de modo paulatino a un papel clásico y convencional de consorte: vacaciones en el Midi, proyectos de viaje a países desconocidos»[187]. Al mismo tiempo estaba claro que le producía gran indiferencia la homosexualidad tal como la conocía a través de los amigos de Monique. Los modelos no eran válidos al no responder a un deseo que, si bien no había adquirido su «forma» definitiva, era refractario a la «homosexualidad risueña, amable, jocosa y desenfadada»[188].

La salida de esta contradicción será lenta. Poco a poco, esos fantasmas a los que se refirió Genet empiezan a aparecerse ante él, y adoptan la forma concreta de jóvenes árabes en ciertos distritos de inmigrantes de la capital francesa. Su experimentación no se limitará a dar el paso de asumir las consecuencias del deseo: la solución está en buscar la satisfacción de su libido en los ambientes por los que siempre se había sentido atraído. Todavía preso de convenciones burguesas, dudará entre seguir su llamada o permanecer en una relación de la que se sentía seguro. Son dudas cuyo impacto en su relación con Monique será importante. Le hará irritable, a veces celoso, en ocasiones sentirá ataques de impotencia, que tratará de remediar con frustrantes visitas a prostitutas, lo cual no hará más que acentuar su inseguridad.

Las razones que le llevan a optar por enfrentarse por fin a su deseo frente a frente no son sólo negativas (no podía resistir la tentación por más tiempo) sino, sobre todo, positivas: quería explorar a fondo la experiencia de la sexualidad. En una carta a Monique, le explica, después de asegurarle que su amor por ella es más fuerte que nunca, su situación y cómo necesita enfrentarse al desafío que suponé el nuevo descubrimiento de sí:

> Hará cosa de un año empecé a ligar con árabes y me bastaron unas semanas para reconocer la evidencia: recuperé, sí, el equilibrio y volví a compenetrarme contigo; pero descubrí también que era total, definitiva, irremediablemente homosexual. (...) Las amistades [equívocas] que he trabado no bastan y, aún siendo feliz en vuestra compañía, la castidad con mi sexo me ahoga.[189]

Es el final de los titubeos y el principio de su nueva identidad homosexual bien asentada en una tradición malditista: «La maldición asociada al vicio

187 Goytisolo, *En los reinos de taifa*, p. 250.
188 Ibid., p. 261.
189 Ibid., p. 285.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nefando se había transformado de súbito en gracia»[190]. Las consecuencias son liberadoras. Dado que, al salir a la luz su secreto, deja de verse en la necesidad de unir lo sexual a la relación de pareja y puede optar a una parcelación de la emocionalidad, consigue llevar una vida plena, si bien escindida en dos ámbitos bien distintos. Así, como expone en la mencionada carta a Monique, al reconocer su homosexualidad se siente más apartado de sus semejantes:

> Mas lo que hoy sé de mí me corroe y, rodeado de los amigos de Saint-Tropez, tomo conciencia súbita de una usurpación, de que nuestro compalerismo es ficticio y se basa an la mentira, de que debo desprenderme de la estima de quienes se sentirían asqueados al conocer la verdad.[191]

Es un eco casi exacto del dilema que, como hemos visto, se planteaba a los poetas homosexuales del 27, articulado metafóricamente en *El público*, y ante el cual Cernuda optó por sobrellevar la injuria con las consecuencias que conocemos. El malditista se siente desterrado de la sociedad, el exilio puede ser una imagen de ese destierro moral. La articulación entre marginalidad política, marginalidad cultural frente a Occidente y marginalidad sexual se convertirá en una de las claves de la escritura de Goytisolo y el punto de partida de una reelaboración de su ética y de su política.

Su reencuentro con Genet, cuando se ha producido ya su salida definitiva del armario, abre la puerta a una nueva relación que resultará fructífera. La fascinación que Goytisolo siente por la personalidad de Genet como figura ética queda patente en el capítulo que le dedica en sus memorias. Durante más de treinta páginas, deja de hablar directamente de su vida, de sus compromisos políticos, de sus aventuras en la clandestinidad, de sus encuentros con intelectuales y escritores, para describir la trayectoria de alguien sin duda contradictorio, pero, al contrario de lo que quieren algunos de sus críticos, profundamente humano. Alguien que a pesar de lo que Goytisolo llama «sus discontinuidades» era capaz de amar con gran ternura y de sentir gran solidaridad con determinadas personas. Su carácter cortante e irritable se debe, en el retrato de Goytisolo, a la monstruosa frivolidad de la sociedad biempensante, que es capaz de renunciar por un momento a su homofobia y sentimiento de clase para rendir al gran escritor un homenaje que, por supuesto, sólo le producirá embarazo o indignación. La vida de Genet y sus actitudes quedan así asimiladas en el autorretrato de Goytisolo.

La herencia genetiana tiene un segundo efecto en su obra, algo más perverso, ya que, al enfatizar el radicalismo en el modelo de vida, se irá distanciando progresivamente de las alternativas políticas establecidas y fijadas por los partidos. En sus memorias narra su desencanto tanto con el socialismo cubano como con el soviético. En ambos percibe que la ideología de izquierda se estaba empleando para sustentar modos de gobierno monológicos e intolerantes. La persecución de los homosexuales en Cuba fue un aspecto decisivo en tal cambio, y en diversos escritos ha denunciado la virulenta

190 Ibid., p. 271.
191 Ibid., p. 286.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

homofobia del sistema castrista como símbolo del escaso respeto a las libertades por parte del mismo, enfrentándose así a la línea oficial de la izquierda en los años setenta, que cerraba filas detrás del dirigente cubano. Para Goytisolo, un regimen que se muestra tan reacio a aceptar los placeres del cuerpo no puede ser defendible, ni siquiera en oposición a otro tipo de imperialismo, el neoliberalismo yanqui, igualmente rechazable. Es un momento significativo hacia una nueva visión de la acción política y el compromiso que está relacionada con su aceptación del deseo.

Nuevos símbolos: politización de la marginalidad sexual

En efecto, uno de los temas de las memorias de Goytisolo es un cambio de énfasis al acotar lo político. La tradición clásica que él vivió, en la que se situaba la disidencia al franquismo, estaba basada en la lealtad a los principios del partido. La unión de los intelectuales en las demandas y las acciones era necesaria para su efectividad, enfrentados como estaban a una losa de silencio por parte de la censura y la persecución policial. El afiliado era poco menos que un guerrero que lucha por convencer al pueblo de una doctrina. En varios momentos, percibió cómo este seguimiento de la doctrina llevaba a comportamientos que poco tenían de solidarios, como sucedió con el affaire del director del teatro al que los ortodoxos expulsaron por homosexual. Este sentimiento de contradicción se irá acentuando con los años, y culminará en su visita a la URSS en 1964, inmediatamente posterior a su salida del armario.

La burocratización de la política resultará frustrante y a partir de los sesenta advertimos en la carrera de Goytisolo un cambio de énfasis que transformará por completo no sólo los temas de su escritura sino su estética y toda su vida. Como los dandis decimonónicos, Goytisolo descubre que no se puede ser fiel al mismo tiempo al doctrinarismo de las ideologías tradicionales y a sí mismo. Al enfrentarse a una alternativa, optará por lo segundo. El efecto será, precisamente, acentuar el radicalismo de sus propuestas, sobre todo en su narrativa. Su carrera como ensayista está marcada precisamente por las tomas de postura contundentes y ajenas a cualquier ortodoxia, lo cual le convierte en personaje incómodo entre cualquier tipo de intelectual institucionalizado, sea en los medios universitarios o en los círculos literarios.

Uno de los ámbitos preferidos del radicalismo de Goytisolo en los setenta es la liberación de los cuerpos, que considera plataformas de la disidencia. La politización de la sexualidad se concreta en sus escritos a partir de la lectura de *Eros y civilización* (1955), de Herbert Marcuse.

El trabajo de Marcuse supone un avance frente a otros freudomarxistas. Como hemos visto en el capítulo anterior, en los escritos freudianos había un potencial revolucionario que en cierto modo fue silenciado por sus seguidores más conservadores. La obra de los freudomarxistas más destacados (a Marcuse habría que añadir los nombres de Erich Fromm y Wilhelm Reich) intenta un revisionismo desde la izquierda en el que se perciba el uso que el capitalismo da a la sexualidad. Mientras que Reich parece optar por un estado de liberación total de los instintos como punto de partida de la revolución, la crítica de Marcuse es mucho más matizada. En *Eros y civilización* propone dos tipos de represión. Una necesaria y normal, que, como Freud sugería, permite la estructura de sociedad civilizada en torno a reglas y tabúes. Pero a esta se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

añade un segundo nivel que simplemente asegura que los intercambios sexuales de una sociedad dada se realicen teniendo en cuenta postulados procreadores que vienen dictados por la ideología capitalista. Según Marcuse, la sociedad había alcanzado el nivel de civilización necesario para que se pudiera dar rienda suelta a las perversiones sin que esto produjese un caos social. En particular, rebate una de las ideas centrales del degeneracionismo que se introdujo sutilmente en el psicoanálisis freudiano: la que considera regresiva la negativa a reprimir los instintos perversos. Por el contrario, invirtiendo el veredicto del psicoanálisis reaccionario, el filósofo alemán propone que la exploración de los caminos libidinales no ortodoxos puede ser, de hecho, liberadora. Marcuse, y el freudomarxismo en general, fueron influencias capitales para buen número de escritores radicales a partir de los años sesenta. Esta nueva noción de una libido libre, flexible, torrencial, de la que beben autores latinoamericanos como Severo Sarduy, se encuentra en ensayos de Goytisolo como «El lenguaje del cuerpo»[192].

El correlato en su ficción será un tipo de figura que hace su aparición en *Reivindicación del conde don Julián*, publicada en 1970, y que tendrá diversas manifestaciones en su carrera. Se trata del disidente absoluto, más allá de toda adscripición a los partidos tradicionales, que hace de la radicalidad una vocación. Si autores como Cela o Torrente Ballester seguían los modelos hegemónicos y simbolizaban al homosexual como seguidor pasivo de las estructuras corruptas del sistema, la disidencia sexual en Goytisolo es un grito contra la convencionalidad y contra el poder represivo. El perverso no es una víctima, sino un rebelde. Una de las manifestaciones más intensas de esta figura es un personaje de *Makbara*, ya a finales de la transición (aquí, la rebeldía ya no se activa específicamente contra el franquismo, sino contra el neocapitalismo imperialista y globalizador). A esto se añade una nueva estética, desafiante y difícil, que trata de reproducir el recién descubierto carácter radical del deseo. A partir de la fragmentación y la heterogeneidad de voces, trabaja en un modelo de ficción que trata de sacar los aspectos menos aceptables de nuestra tradición. Desde esta plataforma de disidencia militante se lanzan sus afilados dardos contra el adocenamiento de la crítica española en este terreno[193] y contra la inanidad de los círculos intelectuales del país.

Por supuesto, la inclinación al malditismo había estado siempre presente en Goytisolo. Pero en lugar de mantenerla en el terreno de lo personal, el escritor la potenciará en su obra, dándole una forma literaria que la convierta en una actitud plenamente política. Si los dandis decimonónicos rehuyeron en su mayor parte de tal adscripción, Goytisolo hará de la disidencia sexual parte de su política de vida: como aquellos, percibe el choque entre valores burgueses y cultivo de sí y elige lo segundo, pero, a diferencia de ellos, declara que esta elección tiene consecuencias sociales más amplias. El simbolismo de la homosexualidad en su obra del franquismo, así, reproduce, como en el caso de Genet, aspectos que la relacionan con los viejos estereotipos. En estas representaciones se ha percibido una homofobia que Goytisolo reconoce, como

192 Incluido en Juan Goytisolo, *Disidencias*, Madrid, Taurus, 1996.
193 Véase por ejemplo el artículo en *ABC. Cultural*, 10/2/2001, sobre *Queer Iberia*: «Contra una lectura anémica de nuestra literatura».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sabemos, en su propia experiencia vital. Pero ahora no se trata de funcionar como simple marioneta del sistema, sino de situarse claramente contra él.

Como sugería Marcuse, no hay liberación en la simple experiencia orgiástica. Goytisolo utiliza imágenes provocadoras, inspiradas por Sade y Genet, pero en ellas siempre hay un contenido oposicional frente a cierta concepción de España. La violación de un niño de diversas maneras es una imagen recurrente en *Reivindicación del conde don Julián*, así como un falocentrismo gozoso, expresado con una desvergüenza que desafía la represión habitual al respecto. Se trata de imágenes cuyo valor es dinámico: cumplen su función en tanto mantienen una relación activa con los discursos opresores frente a los que se sitúan. Los objetivos a demoler siempre se relacionan con la visión de una Castilla impenetrable a la influencia meridional, íntegra, casta, profundamente católica que ya se encuentra en los autores del 98 pero que, en aquellos momentos, era defendida específicamente desde el franquismo.

Contra las mentiras de la historiografía franquista, Goytisolo apunta contra los precarios pilares simbólicos del régimen. Son imágenes impactantes que no pierden su cariz simbólico. En *Don Julián*, así, se aúnan la disidencia sexual del personaje a su traición contra la España reaccionaria. De esta forma, la visión desde la disidencia sexual es también una visión que propone una alternativa frente a la España de su época, a la que se pretende liberar de la mordaza franquista. Si don Julián aparece en la historiografía reaccionaria como el traidor por cuya causa entraron los árabes en España, el protagonista de la novela de Goytisolo se convierte en la figura positiva que se enfrenta al monolitismo ideológico del franquismo a través del goce. La heterodoxia sexual de Goytisolo adquiere, en una irónica inversión, los rasgos de un nuevo heroísmo.

Como vemos, nada hay en este malditismo, sean cuales fuesen sus orígenes, de asentimiento a la matriz heterosexista. El malditismo es aquí vehículo de rabia y de reflexión histórica: desde la marginalidad extrema se bombardean los mitos que sustentan el centro del sistema.

El homosexual como esperanza de futuro: *El cordero carnívoro*

Hemos visto el largo proceso que lleva a Goytisolo a crear una posición en la que la disidencia sexual queda simbolizada políticamente. Otros escritores continúan con esta nueva versión del homosexual como rebelde especialmente relacionada con el franquismo. Entre ellos destaca Agustín Gómez-Arcos (1939-1998). En cuanto a trayectoria y posicionamiento, Gómez-Arcos comparte más de un aspecto con Juan Goytisolo, en especial en lo que respecta a una actitud hacia España en la que se mezclan obsesión y resentimiento. La crítica al momento histórico de su país se hará mirando al Sur y a partir de la sexualidad heterodoxa.

Gómez-Arcos ganó el premio Lope de Vega en 1966 por su obra teatral *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*, pero la prohibición de sus obras por parte de la censura hizo que saliera del país para residir en Francia el resto de sus días. Es aquí donde publica, en 1975, *El cordero carnívoro*, novela escrita en francés y traducida a varios idiomas, incluido el inglés, pero que nunca llegó a aparecer en España.

Se trata de una metáfora sobre el país tras la Guerra Civil en la que el símbolo de concordia y la posibilidad de futuro se representan a través de una

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

relación que es a la vez homosexual e incestuosa. En esta transgresión suma, Gómez-Arcos encuentra una esperanza para un país bajo la opresión de la dictadura. De nuevo encontramos una retórica malditista que se dirige contra realidades sacrosantas para el régimen. Aquí, además, se propone un nuevo horizonte utópico.

El punto de vista es el de un muchacho que recuerda su adolescencia en los años posteriores a la Guerra Civil, en un país devastado, con una madre que guarda una ambigua relación con el fanatismo religioso. Esta madre es una imagen de España, y es una figura en la que se proyectan el amor, continuamente cuestionado, y el odio profundo del escritor. Al cabo siete años, el muchacho vuelve a la casa, abandonada tras la muerte de la madre. Ahí espera la llegada de su hermano Antonio, que ha emigrado a un país latinoamericano. La ilusión de retomar la Arcadia de la infancia regresando a la propia tierra es palpable en las primeras páginas.

La novela hilvana recuerdos de una infancia narrada en clave de realismo fantástico y marcada por dos presencias. La primera, negativa, es la titánica presencia de la madre: hipócrita detentadora de ideologías tradicionales, poco afectuosa con su hijo, cruel y astuta. La segunda será el propio Antonio, un joven que será su maestro en el descubrimiento del sexo y de las emociones. Además, Gómez-Arcos introduce en su retrato de grupo a figuras representativas de la historia de los últimos cincuenta años. La más importante es Clara, paciente y perceptiva, que representa al pueblo llano, eternamente sufriendo los avatares de un país regido por egoísmo y prejuicio. Además aparecen un maestro republicano, fiel seguidor del viejo refrán «La letra con sangre entra», y un confesor que acosará sexualmente el muchacho. A todos ellos se enfrenta Ignacio.

El texto simboliza cierta Arcadia del deseo que libera al individuo de las restricciones del catolicismo y la familia. La homosexualidad es gozosa y constituye la perspectiva desde la que se observa el mundo. La relación entre el narrador y Antonio se expresa como liberación, especialmente en una escena cargada de simbolismo que tiene lugar en una gruta subterránea (imagen excesivamente obvia del útero materno) y que conecta con ideologías psicoanalíticas para cuestionar su poder a través de la parodia.

En Goytisolo y Gómez-Arcos, la homofobia se encuentra imbricada en toda una experiencia histórica de fanatismo. El descubrimiento de sí significa un rechazo de tal herencia que ha de producirse a varios niveles: la familia, la religión, la convención social. La rebeldía del malditista no es nunca simplemente sexual, sino que se extiende a otros ámbitos de la diferencia y de la represión.

La perversión sexual tiene así ramificaciones que son plenamente políticas: el homosexual aparece como un rebelde sereno, que se enfrenta a las presiones de su madre y que siempre mantiene viva la llama de su deseo. Es un cordero de apariencia inocente, pero a la vez es «carnívoro» porque puede morder con afilados colmillos. Como en Goytisolo, el homosexual es, sobre todo, una figura simbólica. Ni los homosexuales del escritor catalán ni los de Gómez-Arcos aparecen instalados en la cotidianeidad franquista. Para reforzar el símbolo tienen que desprenderse de las limitaciones de la realidad. Sin embargo esto no debe entenderse como evasión. En ambos casos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la elaboración de homosexuales simbólicos sirve para presentar imágenes de la represión que son mucho más complejas que la de una homofobia justificada por patología o simple odio hacia la diferencia.

Más allá del modelo malditista

¿Son las propuestas del modelo malditista «reaccionarias»? Algunos autores lo han querido ver así, como hemos sugerido más arriba: en definitiva, confirman los aspectos más reprobables y socialmente inasimilables de la experiencia homosexual y la conectan con los viejos mitos de la corrupción y la degeneración. Pero el carácter progresista siempre ha de delimitarse en términos diferenciales, no en términos absolutos. Hay una diferencia entre el uso de los estereotipos por parte de Cela, Umbral y Torrente Ballester y el que proponen los malditistas. Mientras que en aquellos textos el homosexual era siempre víctima pasiva en la trama y objeto de desprecio (y ridiculización) por parte de la voz narrativa, tanto Goytisolo como Gómez-Arcos se identifican plenamente con sus rebeldes, no se sitúan por encima de ellos, no admiten la distancia tan evidente en los autores franquistas.

Sobre todo hemos de leer estos personajes en los momentos en que se construyen. El sexo constituye un revulsivo cuando se encuentra explícitamente reprimido. De ahí surge la retórica de ambos autores: se trata de crear imaginería que invierta específicamente unos valores determinados. Sus imágenes son reflejo especular de lo absurdo de la opresión franquista de los setenta.

Goytisolo evolucionó con el tiempo, respondiendo a una nueva situación. En su biografía vemos la voz del escritor de los ochenta comentando duramente sus actitudes de los años cincuenta y de principios de los sesenta. Los objetivos de su crítica se han ido desplazando con la reconfiguración del mapa geopolítico y sus intereses son ahora bien distintos. Quizá sea un error la lectura de los textos de esta etapa primando sus deficiencias como si fueran textos contemporáneos. Sólo adquieren su sentido político en la situación en que fueron escritos. Para Goytisolo, la representación literaria no es «modelo» permanente, estable y acabado, sino signo de una relación determinada. Dejando de lado una mala fe, denunciada por el propio escritor, que hay en la homofobia, el cambio que sucede en el tratamiento de la homosexualidad, de categoría rechazada a punto de vista opuesto a una imagen negativa de España, muestra una voluntad de simbolización en términos positivos. Otra cosa es que, como sucede con Genet, lo que para Goytisolo es positivo pueda herir nuestras sensibilidades políticas en otro periodo al ignorar aspectos que hoy nos parecen más urgentes. Pero esto no altera el valor de sus escritos.

El desfase de la mirada de Goytisolo ya era evidente para Alberto Cardín, que en los años setenta escribe dos relatos protagonizados por un intelectual muy cercano al escritor catalán, en la que el lenguaje se utilizaba para ofuscar y dar un sentido vehemente y político a un deseo que es simplemente físico. Aquí a la perspectiva rebelde del propio Cardín se añade un elemento que Goytisolo descubriría plenamente sólo a mediados de los noventa, en novelas como *Las semanas del jardín* y *Carajicomedia*: la mirada camp. En ese momento, el goce sexual que punteaba las andanzas de sus personajes se quita la máscara de vehemencia y reconoce que la risa puede constituir la mejor manera

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de rebeldía. Aprende las lecciones de Bajtín y produce prosas en las cuales satiriza los discursos de la religión y la corrección política en momentos en que éstos amenazan con volver a producir un estancamiento de la expresión. Es una voz que se encuentra casi en las antípodas de la que inició la andadura con *Señas de identidad*. Quizá sea este el camino que debe seguirse, y quizá sea esta la lección de la trayectoria de Goytisolo.

En efecto, en muchos sentidos, el modelo malditista que hemos delimitado tanto en su obra como en *El cordero carnívoro* preconiza numerosos aspectos de la retórica *queer* que se irá imponiendo a lo largo de los años noventa hasta convertirse en una simple etiqueta cada vez más vacía de significado propio y por lo tanto políticamente inane. El silencio identitario, el énfasis en una libido variada, fuera de todo patrón, la voluntad rebelde, la crítica a toda la estructura del heterosexismo burgués son, en realidad, elementos perfectamente visibles en los textos tratados. Pero la falta de distancia y la vehemencia hacen que sus autores permanezcan ciegos al modo en que el discurso heterosexista se introduce en su propia rebeldía. En realidad, la corrección se realiza a través de la ironía camp introducida por Cardín y otros autores *queer* a partir de los noventa. La despolitización de lo queer ha sido ampliamente criticada. Quizá en autores como Goytisolo, lo queer puede reencontrar su conciencia de marginalidad, de la misma manera que en la frivolidad camp Goytisolo encontró una nueva expresión de la tensión frente a las ortodoxias de su tiempo.

3.4 VISIBILIDAD

Los alegres muchachos de Atzavara: progresismo y cambio social

Al estructurar el presente capítulo a partir de la idea de represión (una represión, como se ha visto, muy matizada), resulta fácil olvidar una realidad que se ha sugerido en las primeras secciones. A finales del franquismo, existe ya una comunidad homosexual articulada en España, con una presencia cada vez más insoslayable, constatada, como hemos visto, en *El Giocondo*. Se trataba de una visibilidad escandalosa para muchos (de nuevo los ecos de la situación de principios de siglo resultan bien claros), pero cuyo impacto queda atenuado por la censura. Poco a poco empieza a dejar de ser cierto que sólo se conoce al homosexual a través del estereotipo. Incapaz, por diversos motivos, de organizarse, pero no por ello carente de señas de identidad, hábitos e incluso gustos compartidos. En esta última sección planteamos dos casos de dicha visibilidad. La primera parte toma como punto de partida la novela de Manuel Vázquez Montalbán *Los alegres muchachos de Atzavara* para reflexionar sobre la actitud que la intelectualidad progresista mantenía frente a esta nueva visibilidad. La segunda documenta lo que en términos reales fue la primera manifestación de visibilidad en la que se ve el potencial de una comunidad de consumidores, algo que sucedió con el estreno en Madrid del clásico de Mart Crowley *Los chicos de la banda* en los últimos momentos del franquismo.

Los desencuentros entre la intelectualidad de izquierdas y la homosexualidad durante aquellos años aparecen perfilados en la novela de Manuel Vázquez Montalbán *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), una de las mejores radiografías de la intelectualidad catalana durante los últimos meses

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del franquismo. Se trata de los hombres y mujeres que iban a ocupar las posiciones de poder al llegar la transición, y sus actitudes marcarían el paso del cambio social. Vázquez Montalbán presenta entre ellos a un grupo de homosexuales. Así, la novela constituye uno de los escasos documentos que prestan atención a las actitudes de la progresía hacia la homosexualidad. Estas relaciones pueden estudiarse desde dos perspectivas. La primera, interna, consiste en tomar como punto de partida los contenidos, con el fin de ilustrar el lugar del homosexual en la sociedad durante el tardofranquismo según una de las voces de izquierda más importantes del periodo. La segunda consiste en salir del mundo narrativo y estudiar la actitud del propio Vázquez Montalbán, precisamente como intelectual de izquierdas, hacia los homosexuales de su texto y hacia el material que presenta.

Es evidente que *Los alegres muchachos de Atzavara* no es «sobre» la homosexualidad. En el marco de la novela, la disidencia sexual actúa de manera simbólica, como sucede en tantos ejemplos estudiados. Pero la actitud frente a este símbolo, el uso que de él se hace, resultará significativa. A mediados de los ochenta, la actitud de Vázquez Montalbán se desmarca tanto de Cela o Umbral como de Goytisolo o Gómez-Arcos. En *Los alegres muchachos de Atzavara*, los homosexuales son simpáticos, creativos, frívolos, fatuos y mantienen una variable relación con el armario. A pesar de que su presencia es signo de actitudes abiertas, su comportamiento cobarde sirve para cuestionar el progresismo de los setenta como una actitud vacía, que a la hora de la verdad no dio los frutos esperados. En Cataluña, este progresismo se encarna en el grupo de «Tuset Street»: intelectuales de la *gauche divine*, izquierdistas y plenamente burgueses, liberales y hedonistas. Lluís Maria Todó comenta incisivamente su relación con la homosexualidad: era tolerable en tanto que el homosexual fuera poco más que un bufón[194].

El texto de Vázquez Montalbán se compone de cuatro monólogos que giran en torno a los veraneos en Atzavara de un grupo de intelectuales y burgueses catalanes en los años anteriores a la muerte de Franco. Las tensiones del periodo y las inadecuaciones que se harán patentes en la Transición se leen en el microcosmos de los protagonistas (empresarios, artistas, escritores y matrimonios liberados). Aunque el contenido de los recuerdos es muy diverso, cada una de las secciones se detiene en un verano concreto, el de 1974, y en especial en una anécdota sobre Rafa, el diseñador de joyas que constituye el centro del círculo de artistas homosexuales que forma parte del grupo de Atzavara: aquel año ha decidido por fin «salir del armario» haciendo públicas sus relaciones con el proletario Vicente Blesa, pero una serie de incidentes le harán dar marcha atrás y acabará por casarse con Luisa, una de las mujeres separadas del grupo. La alianza «escandalosa» que une a un miembro de la burguesía con un trabajador casi lumpen fracasa cuando se reconstituye la ideología hegemónica. Después de la utopía transgresora que quedó en sueño de un verano las aguas vuelven a su cauce: Rafa se emparejará con alguien de su clase y dentro de la ortodoxia sexual.

194 Fluvià, 2003, p. 208.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Desde el punto de vista del contenido, la novela diagnostica certeramente problemas relacionados con la percepción de la homosexualidad y nos recuerda que no hay una sola homofobia, sino varias. Desde la versión agresiva y violenta representada por Paco, el muchacho de clase proletaria amigo de infancia de Vicente Blesa, hasta las formas más sutiles de las archiburguesas Montse Graupera o Paqui Sans. Es precisamente Paqui Sans, una niña bien que representa cierto sector de la burguesía barcelonesa, quien tiene la última palabra al respecto. A lo largo de todo el relato se ha presentado como un personaje ajeno a la realidad circundante, y precisamente por ello el lector piensa que no juzga al resto de los personajes. Cuando llegamos a su versión de los hechos, vemos que tal impresión se confirma, aunque con un aguijón ponzoñoso que da la medida de la profundidad de la homofobia en cualquier cultura.

Resulta interesante que, a pesar de una aceptación superficial que se hace del grupo de homosexuales, su orientación permanece en el contexto de la trama como un secreto a voces. Más allá de la simple tolerancia liberal, pero sin llegar a la auténtica normalización: los personajes se refieren a ellos utilizando la ironía y el doble sentido, pero nunca la injuria. Definitivamente la homosexualidad permanece despolitizada, el homosexual es aceptado mientras guarde las formas. Pero esta situación resulta precaria: en cualquier momento y por cualquier motivo (envidia, celos, cobardía, tradición), la aceptación puede transformarse en injuria, en burla, en rechazo, en homofobia.

El tratamiento que hace Vázquez Montalbán del estatus de la disidencia sexual en la España del tardofranquismo puede contarse entre las más clarividentes expresiones del problema. El autor muestra, por una parte, a unos hombres con cierta conciencia de grupo que viven confiados, que parecen saber que su clase social y sus contactos no les conducirán a problemas graves con la ley. Por otra parte, no por ello dejan de ser homosexuales vergonzantes: junto a cierto exhibicionismo narcisista, hacen esfuerzos por ocultar su identidad sexual, no se atreven a convertirla en un asunto público (como sí lo es, por ejemplo, el marxismo o el catalanismo, temas constantes de conversación). Por lo demás, resulta significativa la escena en que Luisa llega a la casa de Rafa para encontrarse con una desbandada de hombres vestidos de mujer. Que esto se tome como un chiste por parte de los homosexuales (en lugar de un momento de auténtica ansiedad) sólo da un cariz frívolo a la permanencia en el armario: ocultar su orientación sexual es una especie de juego, pero un juego que resulta de la inseguridad de aquélla en este contexto.

Por supuesto, el autor sabe hacer de estos homosexuales individuos concretos, y no representantes de todos los homosexuales del periodo: en un momento dado se nos recordará que ninguno de ellos apareció por manifestaciones del orgullo gay a finales de los setenta, un dato de gran interés para entender exactamente los términos en que el autor construye su relato. Hubo un movimiento gay, pero el armario seguía siendo una opción válida para individuos que por clase, profesión o poder económico siempre había vivido en entornos protegidos. Así, tras constatar una homofobia firmemente arraigada entre la burguesía liberal, la novela de Vázquez Montalbán sugiere que uno de los problemas de los homosexuales de la época fue la cobardía.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pero si esta propuesta parece plausible en términos generales, cabe matizarla a partir de decisiones concretas de representación. Al situar su novela en un microcosmos, el autor falsea la perspectiva sobre el problema homosexual en 1974. Tal como aparece en el texto, la responsabilidad por las dudas de los homosexuales se reparte a partes iguales entre los propios homosexuales y sus compañeros de veraneo, un análisis que sólo puede justificarse en este marco narrativo. En realidad, sus plumas y comportamientos extraños no dan lugar a empatía alguna. Se les niega un contexto en el que tales comportamientos puedan tener un sentido. En efecto, al ignorar el peso de la homofobia como discurso, Vázquez Montalbán simplifica la situación del homosexual del tardofranquismo: incluso dentro de un entorno protegido se trataba de individuos que, antes de llegar a esta situación, habían crecido a la sombra de la homofobia y bajo la amenaza de cárcel. En estas condiciones, ser un homosexual vergonzante no es, como parece sugerirse, una opción libremente elegida. Para la visión desencantada de Vázquez Montalbán convenían estos homosexuales vergonzantes y resulta significativo que elija la cobardía homosexual como metonimia del fracaso del sueño de la progresía.

Estos hombres necesitan un cambio radical, pero por pereza o por comodidad no lo llevan a cabo. Hemos visto que, a pesar de las dificultades, hubo homosexuales no vergonzantes que deseaban fervientemente el final de los armarios forzosos; por otra parte, en 1987, sin duda había muchos más ejemplos de individuos que pasaron de la autoopresión a la afirmación. De haberse centrado en homosexuales que sí cruzaron este particular Rubicón, la novela habría introducido un elemento de esperanza que no encajaba en la perspectiva del autor.

Así, *Los alegres muchachos de Atzavara* es un ejemplo más de las dificultades de crear un héroe homosexual en la literatura no dirigida específicamente a homosexuales: como apunta Alfredo Martínez Expósito, la presencia de un homosexual en este periodo, incluso en los ejemplos más liberales, suele forzar el pesimismo en la trama. También sugiere que la solución del presunto «problema» homosexual no sería cuestión solamente del relevo político o generacional. Los obstáculos eran mucho mayores. No existía una ideología que valorase la homosexualidad positivamente. Hasta cierto punto, esto era de esperar entre los representantes de la derecha. Pero para muchos homosexuales fue una sorpresa cuando la izquierda también empezó a cuestionarles su lugar al sol.

Los homosexuales entre el público: *Los chicos de la banda*

La lectura o la asistencia al cine o al teatro constituye un acto singular que se encuentra entre lo individual y lo público: es el individuo quien asimila el espectáculo, pero en un lugar público, con otros individuos; el espectáculo puede entonces comentarse, se pueden intercambiar opiniones al respecto; estas opiniones estarán cargadas de experiencias personales. Quizá la primera expresión inequívoca de una comunidad de homosexuales como consumidores de cultura se produce en 1975 con el estreno madrileño de *Los chicos de la banda*: las respuestas de homosexuales a la representación ilustran bien el modo en que lo personal se superpone al texto representado.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La importancia de estas representaciones no se reduce a que, de repente, los homosexuales se hagan visibles como público (esto sucedía ya con los espectáculos operísticos o con las revistas; artistas como Lola Flores o Sara Montiel eran bien conscientes de su público homosexual) ni como personajes (que ya habían aparecido como estereotipos en muy diversas obras), sino al hecho de que los medios de información reconocen explícitamente que los homosexuales constituyen un sector de espectadores con intereses concretos, que buscan ciertos espectáculos y que tienen una conciencia común en torno al modo en que son representados. Conceptualmente, se trata de un paso importante en la consolidación de identidades sociales.

El estreno de *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, constituye un signo de que las cosas estaban cambiando y que la cultura gay hispana se había consolidado a pesar del franquismo. La censura causó dificultades a los responsables de su puesta en escena hispana, pero éstas no fueron insalvables, como podrían haberlo sido a principios de los sesenta: dado que el homosexual había aparecido en el escenario como personaje cómico, existía una tradición, y la transición al nuevo modelo puede consumarse. Ejemplos de esta presencia son *Los juicios de Oscar Wilde* (estrenada en 1970), de Maurice Rostand, obra en la que no se hacía esfuerzo alguno por disimular la orientación sexual del protagonista y sus amores con Bosie (pero que contaba con la coartada histórica), así como cierto número de comedias (como *Acelgas con champán*). Estamos todavía en el periodo de aplicación de la LPRS y dentro del franquismo. De haberse entendido como un texto gay, los promotores podrían haber acabado en la cárcel por escándalo público. Pero *Los chicos de la banda* es un texto liminar: se encuentra en precario equilibrio entre el teatro «sobre homosexuales» y el teatro «para gays».

En el contexto internacional, hay que recordar que se trataba del primer texto teatral totalmente protagonizado por gays o homosexuales «modernos» (en oposición, por ejemplo, a *La escalera*, de Charles Dyer, o a obras de estética vanguardista como *Haute surveillance*, de Genet). La trama muestra una fiesta de cumpleaños en un piso neoyorkino, a la que acuden personajes que representan varios estereotipos homosexuales urbanos; tras una primera parte en la que predomina el ingenio camp, los invitados han de enfrentarse a sus complejos e inadecuaciones, las heridas que ha dejado en su psique la vida como homosexual. La frivolidad se convierte en drama. La cosa termina en una explosión melodramática, signo del resentimiento que hacia la propia condición se escondía entre los ingeniosos homosexuales de la época. La crítica gay estadounidense ha mostrado su ambigüedad con respecto a esta obra y a su versión cinematográfica (dirigida por William Friedkin): para algunos (Harvey Fierstein en la película *El celuloide oculto*[195]) se trata de un hito en la visibilidad homosexual, el principio de una nueva era en la que por fin los homosexuales no eran motivo de discusión, sino que tomaban la palabra; para otros es sobre todo un ejemplo de representación retrógrada[196], basada en la caricatura, que propone la homosexualidad como espectáculo para heterosexuales morbosos.

195 Véase también Mark Simpson (*et al.*), *Anti Gay*, Londres, Cassell, 1997.
196 Por ejemplo, Russo, 1987; John M. Clum, *Acting Gay*, Columbia University Press, 1992.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es cierto que todo indicaba que la dictadura llegaba a su fin, pero la censura todavía mantenía su fuerza (por ejemplo Eloy de la Iglesia tuvo problemas, en la misma época, con *Juegos de amor prohibidos* y *Los placeres ocultos* llegó a estar prohibida). Los responsables del espectáculo, Nacho Artime y Jaime Azpilicueta, hablan, en la introducción de la edición publicada, de nervios durante el ensayo para la censura. Unos nervios, que, añaden, eran peores que en cualquier otro estreno: «En el teatro se habían concentrado los estrenistas de siempre, y un cierto olor a «gay». Era lógico por lo especial de la noche. Una revista diría días más tarde, tal vez sin demasiada razón, que esa noche el "gay power" español se había desmelenado»[197].

En cualquier, caso sería erróneo interpretar el estreno como un gesto de lenidad por parte de la censura. Aquí hay que establecer una comparación con *Flor de otoño* (1972), de Rodríguez Méndez, una obra superior y mucho menos apropiable por el discurso homofóbico. A pesar de que el homosexual aparece estereotípicamente como travesti cupletista, la obra lo muestra también como un individuo que existe en la esfera de lo social y para quien el travestismo es simplemente una máscara que adopta por placer: en otras palabras, se nos hace difícil reírnos *de* él. El protagonista tiene un control de sus actos del que carece cualquiera de los personajes de *Los chicos de la banda*, que viven atrapados en las estructuras del cliché. De mayor importancia aun es el hecho de que fuera obra de un dramaturgo español (una desconfianza similar sufrieron Nieva o Gómez-Arcos en los sesenta), que la acción se situase durante la turbulenta dictadura de Primo de Rivera (y en Barcelona para más inri), que el héroe fuera también anarquista y que se estableciesen insoslayables relaciones entre su situación personal y sus convicciones políticas. Para la censura, *Los chicos de la banda* tenía la enorme virtud de despolitizar la homosexualidad y mantenerla en el campo del melodrama de marginados. En cualquier caso, y a pesar de los plácemes institucionales, la polémica fue sonada. Se habla de un extraño clima de histeria que, más que por el contenido de la obra o su trama, se debe a la paranoia conservadora: se asumía que el simple hecho de representar la homosexualidad sobre un escenario podían producirse disturbios y reacciones violentas. Se advirtió en los carteles de que se trataba «de una comedia sólo para personas muy formadas»[198].

Preocupaba que la homosexualidad adquiriese categoría de «arte»: el homosexual estaba bien en las calles o en las imitaciones de cómicos mientras uno no tuviera que tomárselo en serio. Los informes hablan de vigilancia policial en torno al teatro. Se temía que los disturbios obligasen a que las representaciones se suspendieran inmediatamente después del estreno.

Y a causa de esta ambigüedad se comprende que pudiera estrenarse impunemente en el Madrid tardofranquista. A diferencia de una obra postStonewall como *Bent*, de Martin Sherman (que sí generaría gran desconfianza seis años más tarde), *Los chicos de la banda* no politiza la homosexualidad ni la homofobia; no articula claramente la experiencia individual a través de un discurso político. Cierto es que este tipo de texto tiene la virtud de la visibilidad, y la visibilidad

197 Mart Crowley, *Los chicos de la banda*, Madrid, Ediciones MK, 1976, p. iv.
198 Nacho Artime en *Cambio 16*, 15/9/1975.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en representación siempre contiene el germen de una lectura a contracorriente. Ello introduce un nuevo factor al que nos hemos referido ya en numerosas ocasiones: la apropiabilidad. *Los chicos de la banda* es, al menos potencialmente, apropiable tanto por una mirada homófila como por una mirada homófoba. Para los homosexuales españoles, faltos de imágenes positivas, incluso una colección de estereotipos amargados en escena podía ser de agradecer, ya que con ellos podían identificar la voz propia.

A la visibilidad del homosexual sobre el escenario se añadía la visibilidad en el patio de butacas, más preocupante por ser menos controlable. Así, con el estreno de esta obra parecen confirmarse los terrores del conservadurismo sobre una supuesta «Internacional homosexual»: se contempla cómo, a partir de la excusa de una comedia, pueden proliferar homosexuales de verdad al otro lado de las candilejas. Esto, que años antes podría haber hecho rasgarse las vestiduras a los poderes fácticos, aquí se recibe con cierto sentido del humor. Como prueba, tenemos la viñeta de Summers que, con motivo del estreno, apareció en la revista *Blanco y Negro*: un homosexual vestido de túnica y con *rouge* en las mejillas le comentaba a otro con barba, pechos y un caracolillo «Estrellita Castro»: *La función ha sido la mar de preciosa, pero yo donde mejor me lo he pasado ha sido en la cola*. Como algunos estrenos operísticos, las apariciones de Tallulah Bankhead, de obras de Tennessee Williams y de teatro musical en Londres y Nueva York, el teatro durante el estreno de *Los chicos de la banda* fue una zona de visibilidad y punto de reunión fuera de las tinieblas y de las connotaciones ligeramente peligrosas de lo que era el ambiente por entonces. Las reacciones de ansiedad, que se expresa casi al pie de la letra según lo que Sedgwick ha descrito como «pánico homosexual», no se hace de esperar: a la visibilidad repentina sucede una reacción de terror. Un lector vio en *Los chicos de la banda* el signo de una conspiración homosexual y demostraba su indignación, nueva expresión de un viejo motivo: «Esta ola de homosexualismo desatado debería ser atajada desde ahora para evitar que alcance mayores proporciones»[199]. Esto en un país donde la presencia pública de homosexuales era, por supuesto, nula. Una intranquilidad similar se lee en cartas de lectores de prensa que expresan su ansiedad por el hecho de que el estreno estuviera atrayendo a «homosexuales de provincias». Esto nos dice mucho no sólo sobre el pavor que causaba la visibilidad, sino el tipo de cultura que iniciaría la transición política hacia la democracia ese mismo año.

Los chicos de la banda fue un éxito sin precedentes. La noche del estreno hubo reacciones de absoluta entrega, con aplausos continuos que interrumpían la representación. Se trata de reacciones que exceden por completo lo que se dirime en la obra. El público no aplaudía a unos personajes que eran parte de una trama, sino la mera representación de la homosexualidad sobre un escenario. Una frase en el segundo acto, por ejemplo, provocó un aplauso generalizado: «Va a haber un día que nos meterán en la cárcel considerándonos un peligro para la seguridad social». ¿Era el aplauso de un público que condenaba a los homosexuales o, por el contrario, se trataba de comprender su injusta situación? En cualquier caso, es fácil ver cómo para los homófobos podría reforzar una

199 En Crowley, 1976, p. x.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

imagen negativa mientras que para los homosexuales constituía un grito casi reivindicativo. Lo importante era que, dijeran lo que dijeran, lo hacían «como homosexuales». La obra tuvo una lectura que iba más allá de su anécdota. Ir a ver *Los chicos de la banda* se convirtió en una especie de ritual para los homosexuales de la zona centro. Poco importaba el texto en sí o incluso las interpretaciones. De alguna manera lo teatral desaparecía y quedaba el acontecimiento. Los actores de la obra recibían visitas de miembros del público que realmente se sentían «comprendidos» y les contaban sus problemas personales. En definitiva, la ansiedad anterior al estreno fue responsable de una reacción desmesurada: se había dado el paso hacia la visibilidad.

Pero unos gustos comunes que aglutinen a los homosexuales en lugares concretos no son suficientes para articular apropiaciones homófilas. El cambio que trae la transición política, y que se pone en evidencia ya con el estreno de *Los chicos de la banda*, consiste en que los ámbitos en los cuales los homosexuales pueden comportarse sin problemas se abren, pierden su carácter «secreto». Lo que era un gueto cerrado empieza a convertirse en un entorno subcultural (proceso que no llega a ser totalmente comprendido por la militancia, que seguirá criticando los lugares de reunión de los homosexuales hasta bien entrados los ochenta). A través de la aparición de publicaciones, de asociaciones y colectivos y de locales menos exclusivos nadie tendrá por qué ser un homosexual solipsista; las experiencias pueden compartirse y sólo a partir de aquí tienen lugar procesos de apropiación.

Lo que indica el affaire *Los chicos de la banda* es que, a pesar de casi cuarenta años de silencio, de amenazas, encarcelamientos, catolicismo tosco y sofisticado, represión legal y social y, en definitiva, homofobia explícita, de alguna manera, en las grandes capitales empezaba a materializarse la homosexualidad más allá de lo meramente individual. La prensa, quizá ante los atónitos ojos de la censura, no dejó de constatar el hecho. La crítica teatral Pilar Trenas, en *Blanco y Negro*, calificó la obra de «primera manifestación del gay power español». Los homosexuales, en algún momento de la vida franquista, entre las andanzas narradas por Gil de Biedma y el final del franquismo, habían empezado a hacer pública su conciencia de grupo. Es una conciencia precaria (y en la que se manifiesta la interiorización de la homofobia), pero que al menos empieza a expresarse en términos concretos. Así, un ejemplo de una carta enviada al diario *Pueblo* (medio poco sospechoso de liberalismo) expresa a la perfección la confusa situación de los homosexuales españoles en este paso de lo personal a lo social, del problema a la cultura:

> Al salir del teatro, un amigo comentó: «¡Caray, lo podían haber hecho un poco más rosa. La vida es más feliz. ¿Qué pensará ahora la gente de nosotros?». Yo salía impresionado por lo que habíamos visto. Por vez primera, en un escenario español se trataba abiertamente y de forma real y sincera nuestro problema: la homosexualidad. Algo que, como tantas otras cosas, la sociedad prefiere ignorar, pretendiendo así que no existe. Aquel comentario de mi amigo me hizo pensar.
>
> Y pensé que, efectivamente, la vida es más hermosa y en ocasiones hasta feliz. Pero de una felicidad a ráfagas; llena de temores, mentiras y sobresaltos; devorada cuando surge; y siempre con nubes. Hay un poema de Dicenta que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dice: «Más doloroso es amar y no poderlo decir». Nos sirve, y también rima cambiando el verbo amar por el de sufrir.

En cuanto a la opinión de la gente, me temo que sea adversa. No es divertido lo que hay en el escenario; ni tampoco fácilmente comprensible para ellos. ¿Cómo van a comprender a Michael, que llena su vacío con alcohol y bulla? ¿O a Larry, que no quiere herir ni engañar, pero que no puede ser fiel? ¿O a Emory, que oculta sus complejos bajo una máscara desenfadada y alegre? ¿O a Hank, varonil hasta el extremo de no tolerar bromas feminoides? ¿O a Alan, homosexual en potencia que se agarra aterrado a su matrimonio para no caer?

No, no es fácil comprender nuestro mundo desde afuera, mundo que no es depravación y «plumas», sino soledad, disimulos y temores.[200]

Varias cosas llaman la atención de este fragmento. Hemos visto que, para cierto conservadurismo paranoico, la obra era un signo de la explosión del mal, como si las compuertas se hubieran roto para desatar una ola de perversión. Para los homosexuales era también cuestión, literalmente, de vida o muerte. Primero se reconoce que la obra contribuirá a exponer una determinada imagen del homosexual. Se trata de hacer públicos «problemas» privados que la gente «normal» no sabrá comprender. Segundo, ante la importancia del evento, buena parte del público leyó la obra con vehemencia, sin adoptar una mirada «camp», que hoy en día parece más pertinente. En cualquier caso, nuestra percepción del texto dista necesariamente años luz de lo que *Los chicos de la banda* significaba para los homosexuales madrileños de 1975. Los espectadores no saben adoptar la distancia. En tercer lugar, la obra se lee sin tener en cuenta demasiado los detalles de la trama. El éxito se debe al morbo, que en cualquier caso precede a la obra en sí. Por otra parte, podemos comprobar que la visibilidad del estereotipo parecía a la institución poco amenazadora y hay que reconocer que, sin un impulso activo por parte de esos grupos, el impacto político de la creciente permisividad no habría sido mayor que el de los mencionados chistes de mariquitas, que no consiguen más que reforzar la opresión. La objetivación de la experiencia homosexual se realiza a través de una situación determinada por la homofobia: a través del estereotipo, del drama personal, de la culpa, de la marginación. El autor de la carta trata de reconciliar su propia experiencia con el modo en que esta se expresa en un foro institucional. Y esto da lugar a incoherencias. Por útil que pudiera resultar la visibilidad de obras como ésta, hacía falta algo más.

200 En Crowley, 1976, *Los chicos de la banda*, p. xii.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV. HOMOSEXUALES EN TRANSICIÓN (1975-1983)

INTRODUCCIÓN

Con el fin del franquismo, los españoles pasan en muy poco tiempo de una situación que limitaba las representaciones del sexo en la escuela o en la cultura popular a otra en que el sexo está prácticamente en todas partes. Revistas, debates, películas, teatro, novelas, manuales, ensayos científicos o periodísticos, cualquier manifestación cultural parece empeñada en compensar el tiempo perdido a marchas aceleradas. Una consecuencia indirecta (pero inevitable) de esta situación será la mayor visibilidad homosexual, al menos en primera instancia. Hay que matizar que esto no siempre será sinónimo de una mayor libertad: ciertas expresiones individuales y modelos de vida se presentan como aceptables mientras que otras no recibirán atención alguna. Todo el país salía del armario de la hipocresía sexual por decreto, y los homosexuales fueron agentes y víctimas de este proceso, como ilustra de manera nítida la novela *Tiempos mejores*, de Eduardo Mendicutti, a la que nos referiremos más adelante. Por supuesto, no aparece una nueva generación de homosexuales «vírgenes», que no hubieran sufrido las penurias del régimen anterior (algo que, en todo caso, puede aplicarse a quienes tenían alrededor de quince años en el 75). Como veremos, los individuos son los mismos, y cierta inercia ante el cambio se percibe también en los modos de socialización. Al mismo tiempo, se instalaba un nuevo sistema de representación, ciertamente más explícito, pero sometido a un nuevo régimen de convenciones de características bien definidas en términos de heterosexismo. Antes de que esto suceda, habrá unos pocos años (más o menos hasta principios de los ochenta) en que todo parecía posible.

En mayor grado aun que en los años veinte, la curiosidad se hace palpable: la disidencia sexual aparece como tema mediático, tanto en aproximaciones periodísticas que prometen revelar «la verdad oculta» sobre tan singular fenómeno como en debates «a favor y en contra». Se trata de un periodo en que asistimos a fenómenos históricos que incluirán reconocimiento de los gays como sector de público (signo de esto es la revista *Party*, así como toda una serie de espectáculos teatrales), el empuje del movimiento gay, el cine homófilo o la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

visibilidad que la disidencia sexual adquiere en manifestaciones de la movida madrileña. Una incisiva novela como *El juego del mentiroso*, de Lluís Maria Todó, (escrita en los noventa) reflexiona sobre el periodo poniendo el dedo en la llaga: la experimentación lúdica trajo consigo callejones sin salida emocionales y personales, que no sirvieron necesariamente para madurar o quedar mejor equipados para la vida. Al mismo tiempo hay que recordar que las leyes contra la homosexualidad se aplicaron con rigor (y la consabida violencia) hasta 1979, como hemos visto en el capítulo anterior.

El proceso central de que nos ocuparemos a lo largo de este capítulo es el de un cambio de configuración en la experiencia homosexual: el paso de una homosexualidad *forzosamente* armarizada (que no, como hemos visto, necesariamente reprimida) a una identidad gay *potencialmente* pública que se expresa en primera persona constituye, en sí, una *transición*, metonimia de un proceso de cambio general que afecta a estructuras y mentalidades.

El breve periodo de la transición política se convierte en el punto de irradiación de actitudes hacia la homosexualidad y de identidades homosexuales que llegan hasta el presente: si durante el franquismo se oponía una experiencia camp sublimada a la rebeldía de cierto malditismo voluntariamente marginal, a partir de ahora el modelo homófilo adquirirá una gran fuerza y visibilidad, contrarrestado por una expresión camp más explícita de lo que pudo serlo durante el franquismo. El potencial político de lo camp es también mayor de lo que pudo serlo hasta entonces. Si bien podríamos decir que los homosexuales decadentistas o el mariquita del franquismo son hoy en día modelos más o menos superados (al menos como representaciones mayoritarias), no puede decirse lo mismo sobre las nuevas identidades surgidas a la sombra de la transición política; aunque el ciclo descrito en estas páginas se cierra a principios de los ochenta, lo que se fraguó en aquellos años sigue con nosotros, y ciertos desajustes conceptuales y políticos en torno a la homosexualidad (una determinada concepción de lo público o lo privado, las reservas con respecto a la visibilidad o las dificultades en conjugar lo cultural y lo reivindicativo, por ejemplo) proceden del modo en que evoluciona la situación respecto a la homosexualidad.

Este capítulo se inicia con un repaso a la nueva expresión de la sexualidad, centrándonos en la representación de una homosexualidad en la que hay claros restos de viejas actitudes incómodas (como en ciertos reportajes periodísticos) o confusas o de modelos heterosexistas de representación. Las confusiones de la representación liberal se perciben en películas como *La muerte de Mikel*. El segundo bloque se centra en una de las manifestaciones clave de la representación homosexual durante la Transición: la figura del travesti. Resulta de especial interés porque se trata de una figura en que se dan cita elementos de la tradición homofóbica y de la nueva conciencia homosexual, mostrando así los desajustes entre representación de la homosexualidad y la experiencia homosexual. Por una parte, el travesti es uno de los estereotipos de la homosexualidad más extendidos, con una larga tradición que hunde sus raíces en las primeras elucubraciones médicas sobre inversión. El travesti es un tipo que representa una visión determinada de la homosexualidad que ha servido tradicionalmente para domesticar la sexualidad disidente. Pero, durante la Transición, los travestis empiezan a adquirir voz propia, a hablar de su

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

experiencia, a describir el mundo desde su perspectiva. El travesti se sitúa así entre la dominación del estereotipo heterosexista y una nueva homosexualidad radical que planta cara a esos estereotipos.

La tercera sección profundizará en la expresión de la experiencia homosexual. Primero estudiaremos cómo los homosexuales empiezan a surgir como sector de mercado: la industria editorial y del espectáculo apuesta por primera vez por un público homosexual. Esto resulta especialmente visible a partir del estreno de *Los chicos de la banda*, en 1975, con que cerrábamos el capítulo anterior, y se desarrollará de manera espectacular a lo largo de la segunda mitad de la década. En 1981 existían numerosas revistas pensadas para un público gay, incluso colecciones en editoriales consolidadas; el canon cultural gay se consolidaba y también lo hacían los foros en los que los gays podían participar. La visibilidad mediática crece también, alcanzando un punto máximo en 1983, tras la llegada de los socialistas al poder.

Cualquier intento de delimitar una frontera demasiado rígida entre franquismo y transición dará una imagen distorsionada de los procesos culturales en los que surgen las nuevas posibilidades de expresión homosexual. Y esta ilusión de superación absoluta del pasado (sospechosa «superación» que se produce sin catarsis o traumas) es frecuente en el periodo que nos ocupa. Se trata de un momento en el que era fácil pasar página y considerar superada la historia reciente sin mirar atrás. En las secciones sobre experiencia homosexual en transición hay un intento de corregir críticamente este triunfalismo. En el capítulo anterior hemos comprobado cómo existía, tanto en términos de homosexualidad como de política, una generación preparada para (y dispuesta a) llevar a cabo el cambio. Así, habrá que tener en cuenta que el cambio cultural y la aparición de nuevos modelos se corresponde, de manera clara, con una evolución *personal* de quienes vivieron el periodo y no a una aparición repentina de nuevos hábitos, identidades y actitudes: hubo sin duda rupturas, pero no hay que olvidar que éstas se dan sobre un sustrato de fuertes continuidades. En esto existe una marcada diferencia con la ruptura casi absoluta que se produce entre la República y el Franquismo. Las trayectorias personales de figuras representativas, con sus atajos y callejones sin salida, serán reflejo de las nuevas posibilidades de expresión de la homosexualidad. Ignorar que esta nueva expresión es resultado de lucha personal y, por lo tanto, puede incurrir en contradicciones, es origen de inconsistencias en la percepción de la homosexualidad. Desde esta perspectiva estudiaremos las trayectorias personales de un artista (Ocaña), encuadrable dentro del modelo camp, un hombre de fe (Antonio Roig), que a partir de la tradición homófila convertirá marginalidad en discurso personal, y un intelectual (Alberto Cardín), situado entre el malditismo y el camp, con lo que mantendrá una tensión ilustrativa del periodo.

A pesar de una herencia difícil, se produce un cambio en el contexto que acabará por alterar la relación entre cualquier individuo y la sociedad que le rodea. La evolución de modelos de expresión de la homosexualidad se produce en dos direcciones mayoritarias, cuya exploración constituye el núcleo central de este capítulo: el activismo con todas sus variantes (manifestación del modelo homófilo) y las subculturas urbanas ejemplificadas por la movida madrileña pero que conocieron manifestaciones similares en otras grandes ciudades, especialmente Barcelona («el rollo»), que se asocian al modelo camp.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aunque la militancia española, estudiada en la sección cuarta, no se distinguirá por sus manifestaciones creativas, sí encontraremos numerosos textos en que empieza a hacerse visible una actitud homófila que identifica homosexualidad con progreso social. Fuera del movimiento, Eloy de la Iglesia es el autor de dos textos sobre «buenos homosexuales» (*Los placeres ocultos* y *El diputado*) en los que se concreta un cine comercial que no es incongruente denominar homófilo. Claras, panfletarias y progresistas, se trata de un díptico que constituye toda una radiografía de la retórica de representación de la homosexualidad a finales de los setenta y del intento de explorar nuevos posicionamientos al respecto. Nos ocuparemos de éstas y otras manifestaciones del discurso homófilo en la sección quinta.

Por lo que respecta a la movida, en la que sí se dio considerable efervescencia artística, encontraremos una renuncia a seguir las líneas trazadas por los discursos políticos del momento. Lo cual no quiere decir que no diera lugar a una particular efervescencia de manifestaciones de la experiencia homosexual, a menudo en clave camp. En este sentido, Pedro Almodóvar será la figura de referencia. Junto a la movida oficial encontraremos multitud de manifestaciones de una cultura gay que sintetiza tradiciones nacionales desde el *underground*. El trabajo de Nazario y de Lluís Fernández refleja el espíritu que dio lugar a la movida madrileña, situándolo en un contexto mediterráneo.

1. NUEVOS TIEMPOS, VIEJOS ESTEREOTIPOS: EL HOMOSEXUAL EN LA REPRESENTACIÓN HETEROSEXISTA

1.1 LA «OLA DE EROTISMO» Y EL NUEVO TRIUNFO DE LA HETEROSEXUALIDAD

De la curiosidad al cutrerío

La derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social en 1981 no condujo de inmediato a un entorno cómodo para los homosexuales, del mismo modo que el empuje imparable del socialismo no condujo a una utopía proletaria. El proceso hacia el cambio real fue mucho más lento. Sin duda, se observa en España a partir de 1976 una explosión mediática de todo lo que tenga que ver con el sexo. La censura de Estado había impedido sistemáticamente la representación seria de la homosexualidad en cine y en espectáculo y había conducido a que el mariquita siempre apareciese bajo el prisma de lo ridículo. Ésta desaparece oficialmente el 11 de noviembre de 1977 (aunque aspectos concretos como el desnudo cinematográfico habían sido regulados en 1975), dando oficialmente el pistoletazo de salida a lo que se denominará la «ola» de erotismo y permitiendo el estreno de películas pioneras (brevemente prohibidas) como *Los placeres ocultos*. Por otra parte, la aparición de nuevas actitudes relacionadas con el sexo constituye uno de los procesos culturales de mayor interés en los setenta, y la homosexualidad es sólo un aspecto del mismo.

Una reflexión sobre los contextos en que se produce este cambio de actitud constituye un punto de partida indispensable para entender la complejidad del

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nuevo estatus de la homosexualidad en sus diversos niveles (social, político, cultural)[1].

La sociedad cambió mucho más lentamente que la legislación, y aunque los cambios fueron aparentemente rápidos, también fueron superficiales: una cultura no puede pasar del miedo y el reaccionarismo al libertarianismo en menos de cinco años. La intolerancia seguía bien presente y sus fuerzas se movilizaban recurrentemente. Un caso concreto puede servir de ilustración: la ausencia de censura oficial no impidió la denuncia por inmoralidad contra el cartel (en el que se veían los genitales del *David* de Miguel Ángel marcados con un triángulo rosa) de la producción de la obra teatral *Bent*, de Martin Sherman, dirigida por Iago Pericot en abril de 1982; asociaciones conservadoras para la defensa de la familia se empeñaban en prohibir, a finales de los setenta, la venta de la revista *Party* en los quioscos. Como demuestra Kerman Calvo Borodia en el texto más completo sobre el tema[2], la desaparición de los obstáculos legales fue en realidad muy gradual: el delito de escándalo público, en su versión franquista que incluye supuestos nada públicos, es parte de la ley hasta 1988, lo cual dificulta en muchos momentos los actos de visibilidad homosexual, con o sin ley que castigase los comportamientos homosexuales de manera explícita.

El reaccionarismo sexual (como refleja el cine de Eloy de la Iglesia del periodo) seguía (y sigue) al acecho: no bastan unos años y un ajuste legislativo para acabar con un profundo sustrato de homofobia. Podría decirse que, en términos sociales, una de las mayores dificultades del proceso a que se vio sometida la España postfranquista fue precisamente el no saber ver que el cambio necesita raíces más profundas que las que pueden resumirse en una renovación de leyes (por radical que esta sea) y un puñado de eslóganes.

Al estudiar el cambio social durante la Transición siempre hay que tener en cuenta la oposición entre el aparente triunfo de ideologías libertarias y unas actitudes profundas que acusan las marcas del franquismo. No se produce un triunfo absoluto de las ideologías libertarias, sino que se da una tensión entre ambos modelos.

Por otra parte, diversos signos de cambio eran insoslayables. De repente, el sexo estaba de moda. Se debatía en las más importantes revistas de actualidad del tardofranquismo[3] y a él se dedicaban exclusivamente nuevas publicaciones, desde la pornografía a los manuales de autoayuda, pasando por fascículos sobre sexo en el cine, elucubraciones psiquiátricas más abiertas que las del doctor López Ibor y cómics eróticos. Aparecía, a veces de manera forzada, en películas, en debates radiofónicos y existen pertinaces intentos de introducir desnudos en Televisión Española (recordemos todos aquellos debates sobre los senos de Victoria Vera, que presuponían, acaso correctamente, una curiosidad excesiva por parte del espectador): así se «demostraba» el cambio. Es la época de la «ola de erotismo», del destape, de la experimentación con

1 Véase Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998. La autora adopta una perspectiva bastante alejada de este trabajo, pero su análisis de la Transición como proceso que no llega a completarse, del franquismo como algo que creó un vacío resulta relevante aquí.

2 Kerman Calvo Borodia, «El movimiento homosexual en la transición a la democracia en España», *Orientaciones*, nº 2, 2000, 85-108.

3 Una nutrida lista de referencias de artículos sobre homosexualidad en la época se encuentra en Armand de Fluvià, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*, Barcelona, Laertes, 2003, pp. 19-27.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nuevas técnicas, de manuales médicos de sexología, del subproducto cinematográfico, de «si lo exige el guión», de debates sobre el sexo prematrimonial, la píldora o el adulterio. Por las páginas en color del semanario *Interviú* desfiló a lo largo de los años la plana mayor del cine del franquismo, de Rocío Dúrcal a Lola Flores (ya en 1983), y se sugería que en aquello había un no sé qué casi político: el país en proceso de total reestructuración y los españolitos curiosos por cómo las tenía Rocío Dúrcal. En cine, incluso versiones de clásicos venerables como *El libro de buen amor* o *La lozana andaluza* se re-escribían con un toque sexy y la recuperación en clave erótica del sainete decimonónico *El virgo de Visanteta* constituyó un gran taquillazo que refleja las nuevas necesidades del público.

Pero a pesar de que hubo excepciones y de que sin duda algo positivo surgió de tal eclosión, el interés por el sexo no siempre se correspondía a la exploración de la gama de deseos reprimidos (o al menos borrados) durante el franquismo. Pasados ciertos gestos necesarios de tomar «el toro por los cuernos» (en torno a 1977, consecuencia del primer impulso de libertad), en el resto hubo mucho de imitación y reciclaje de viejas fórmulas. De hecho, si algo sorprende, son los paralelismos entre esta «ola verde» y la de los años veinte, sobre la que escribió Retana. Había curiosidad, es cierto, pero una curiosidad que cae dentro de lo que podría denominarse «morbo» y que no constituía un enfrentamiento individual a la propia represión o a la fuerza del deseo.

En cualquier caso, el filón se agotó pronto (en términos temáticos tanto como cronológicos). Las estructuras ideológicas que articulaban todas estas representaciones, el repertorio de tramas y mitos subyacentes eran limitados y conservadores. El reaccionarismo se apropió del nuevo discurso sexual sin demasiados problemas. El sexo se presentaba, por ejemplo en el cine popular de Ozores y compañía, como una obsesión legítima y casi obligatoria para cualquier hombre de verdad, con posiciones de sujeto (el hombre) y objeto (la mujer) claramente delimitadas y poco dadas al cuestionamiento o la experimentación. La gama de fantasías era reducida y se limitaba a modelos concretos de mujer en actitudes estereotipadas. El vetusto estereotipo del macho hispánico queda entronizado en todo su cutrerío. Si tuviéramos que sintetizar esa curiosidad en una imagen arquetípica, habría que recordar a Andrés Pajares y Fernando Esteso persiguiendo a la modelo de turno en catorce exitosas películas producidas en sólo cuatro años. La ola verde fue fundamentalmente heterosexual, y dentro de lo heterosexual era profundamente misógina y furiosamente cateta, a la medida de un público poco sofisticado y de necesidades bastante sencillas.

En la avalancha hubo espacio para otro tipo de imágenes: el morbo se extendía también (en menor grado) a lo que se denominaba «perversiones». Es cierto que estas imágenes se producen aplastantemente desde el heterosexismo: el homosexual no controlaba la representación, era objeto de la misma, un simple motivo exótico que despertaba escándalo e incluso «sed de normalidad». Se naturaliza así la ideología de la homosexualidad como «otredad», en términos no muy distintos de los estudiados con *No desearás al vecino del quinto*. Hay una continuidad en considerar al mariquita el colmo de lo gracioso y lo moderno. En la misma coyuntura se sitúa el travesti, que conoce durante la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transición su «edad de oro», tal como veremos en la siguiente sección. En el travesti de los espectáculos, películas y medios de información, había algo excesivo que de alguna manera rimaba con otras manifestaciones del momento. Junto a ese exceso había elementos familiares y reconocibles que confirmaban las viejas ideas.

Pero la propia espectacularidad del tipo contribuyó a eclipsar otras manifestaciones de la homosexualidad, que simplemente trataban de entrar en el proceso de cambio en términos de derechos. El homosexual que sólo aspiraba a una integración en estructuras existentes o incluso el que quería reflexionar sobre el status quo (como sucede con una parte importante del activismo gay) carecía de interés mediático y recibió una atención más limitada. Surge así cierto resentimiento del que nos ocuparemos al hablar del activismo.

El programa libertario y la visibilidad no vienen impulsados tampoco por los nuevos modos de pensar institucionales ni la mayor presencia de nuevas ideologías políticas. En particular habrá que centrarse en declaraciones de la izquierda, que constituye el lugar natural de las reivindicaciones homosexuales. Aunque durante unos años se produjo la simbiosis entre ambos, la asociación fue precaria, y sólo duraría hasta que se impone el nuevo modelo de homofobia basada en el silencio.

No todos los disidentes son iguales: la homosexualidad en el discurso de la izquierda española

Hay que recordar que, en cuanto a tradición, la asimilación de reivindicaciones homófilas por parte de la izquierda había sido, por lo menos, ambigua y casi siempre precaria. Vimos en el primer capítulo que actitudes socialmente progresistas no siempre se corresponden con la aceptación de la homosexualidad. El rechazo de la retórica franquista no impide que otras manifestaciones de homofobia (por ejemplo la patologización) aparezcan sistemáticamente en el discurso de diversos líderes de la izquierda de los setenta. La izquierda española de aquellos años no hace grandes esfuerzos por distanciarse de la retórica estalinista (o castrista) que asocia homosexualidad a degeneración burguesa: los nazis habían enviado a los homosexuales a los campos de concentración, a pesar de lo cual Stalin había identificado explícitamente homosexualidad y fascismo. Una ilustración palmaria de estas reticencias en nuestro país la constituyen unas declaraciones, acerca de los homosexuales, de la histórica militante anarquista Federica Montseny hecha en el curso de una entrevista realizada por Ramón Rovira en *Andalán* en vísperas de las primeras concentraciones homófilas:

> Por mi parte los considero equivocaciones de la naturaleza... La verdad es que todos esos movimientos ya me empiezan a inquietar un poco. La homosexualidad, a mi entender, es un símbolo de debilidad, de decadencia social; no olvidemos, por ejemplo, que los griegos iniciaron su decadencia con ella.[4]

4 *Andalán*, 17/6/1977, cit. en Goytisolo, 2003, p. 103.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Era de esperar que Montseny aplicase mayor rigor histórico a sus declaraciones. Pero como sabemos, la mera mención de la homosexualidad hace que el rigor siempre deje paso al prejuicio o al integrismo (depués de todo Montseny no hace más que seguir aquí la «línea oficial» de la izquierda desde los cuarenta). Como vemos, aquí la homosexualidad no se considera una reivindicación social legítima, sino que se denuncia de forma paranoica como significante de decadencia en términos muy parecidos a los del fascista Mauricio Carlavilla o San de Velilla.

El reaccionarismo franquista queda reemplazado, en los discursos públicos, por actitudes que se sitúan en la tradición izquierdista pero que, en definitiva, siguen siendo refractarias a una politización homófila de la identidad sexual (como eran refractarias, por otra parte, a la presencia de cristianos o mujeres en las filas del partido en un principio). Así, en una manifestación de monumental inflexibilidad, a Jaime Gil de Biedma no se le permitió entrar en el PSUC por su homosexualidad[5]. Continúa así la falta de sintonía entre el desarrollo de las actitudes hacia la homosexualidad y el progreso político: la izquierda, en principio más favorable al desarrollo de cualquier tipo de libertad, había dado signos de que la homosexualidad tampoco tendría cabida en la utopía proletaria. Las declaraciones de destacados líderes de la izquierda en aquellos momentos nos ayudarán a completar la imagen de las relaciones entre homosexualidad y política.

El punto de partida (por su resonancia y por su prominencia) son unas declaraciones de Tierno Galván en la revista *Interviú* en 1977[6]. Tierno Galván, fue, como se recordará, el equivalente a Carmen Sevilla en el socialismo español. Una suerte de anacronismo con una importante carrera de militancia a sus espaldas, al que se perdonaban sus continuos errores con una mezcla de condescendencia y exasperación. Cuando a Tierno se le pregunta, en la mencionada entrevista, si el homosexualismo «de pone nervioso», su respuesta es la siguiente: «No, no. Es una desviación del instinto que está extendida. Digo que es una desviación porque no creo que el instinto tenga una formulación exclusivamente ideológica. Creo que el instinto son los impulsos definidos por la educación». No queda realmente claro a qué se refiere el político socialista. Pero, dado que a partir de aquí es posible entender que la homosexualidad no constituye algo deseable, el entrevistador le preguntó sobre la conveniencia de reprimir a los homosexuales. A esto, Tierno responde con mayor contundencia:

> No, no creo que se les deba castigar. Pero no soy partidario de conceder libertad ni de hacer propaganda del homosexualismo. Creo que hay que poner límites a este tipo de desviaciones, cuando el instinto está tan claramente definido en el mundo occidental. La libertad de los instintos es una libertad respetable..., siempre que no atente en ningún caso a los modelos de convivencia mayoritariamente aceptados como modelos morales positivos.[7]

5 Según Beatriz de Moura en Armand de Fluvià, 2003, p. 164.
6 *Interviú*, nº 34, 6-12 de enero de 1977.
7 *Interviú*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se trata de una retórica enfáticamente heterosexista, en la línea del pensamiento de Marañón, que incluso hoy en día sería suscrita por algunos próceres de la cultura que se fraguaron en la transición política: lo que el Estado debe *proteger* (y, en definitiva, preferir) es el comportamiento sexual convencional, y no las desviaciones. Y desde luego la homosexualidad nunca debe ser presentada como algo deseable. La izquierda tradicional muestra aquí los límites de su tolerancia: la diferencia entre no facilitar la expresión y poner cortapisas a la misma es, en términos reales, menor de lo que pudiera pensarse.

Pero quizá la clave para entender el pensamiento de ciertos sectores de la izquierda sobre la homosexualidad se encuentra en otras declaraciones de Tierno Galván en un libro de entrevistas de 1977, *Los partidos marxistas: sus dirigentes / sus programas*:

> Lo mismo que no hay derechos específicos para otro tipo de alteraciones de lo que el consenso común llama normal, aquí tampoco debe haberlas. En esto, los socialistas somos muy claros: nosotros defendemos posiciones que se refieren a un consenso generalizado acerca de lo que es bueno o malo.[8]

«Consenso generalizado» es, como sugiere Juan Goytisolo[9], un término revelador del progresivo vaciado de un programa ético en la izquierda al tiempo que se afianzaban los intereses electoralistas. Otros líderes de la izquierda expresaron actitudes similares que quedaron plasmadas en el libro de Ruiz y Romero.

Eladio García, del Partido del Trabajo en España, tras reconocer que «no está preparado» (estableciendo así la oportuna distancia científica frente al tema[10]) habla de «degeneración» y asegura que «la homosexualidad ha de ser condenada»[11]. Para Manuel Guedán (dirigente de la Organización Revolucionaria de Trabajadores) «es una alteración de la sexualidad. No es una forma normal de entender las relaciones sexuales, no es un modo natural y puede verse en un tipo de deformación educativa, psicológica o física»[12]. Completa el muestrario Diego Fábregas, de la Organización de Izquierda Comunista de España:

> Tengo que reconocer que en esto soy reaccionario (...). Creo que en cierta medida se recurre a la homosexualidad por no ser capaz de afrontar otras responsabilidades y otras cuestiones. En principio, no me opongo a que existan homosexuales, pero pienso que ni hay que estimularles ni hacer una liga para defenderlos.[13]

Es posible que no haya que leer estas respuestas como declaraciones reales de intenciones y es posible que ni siquiera sean representativas de los liberales

8 Fernando Ruiz y Joaquín Romero (comps.), *Los partidos marxistas: sus dirigentes / sus programas*, Barcelona, Anagrama, 1977.
9 Goytisolo, 2003, p. 108.
10 Hemos visto otros ejemplos de este intento de apoyarse en discursos de autoridad ¿Qué tiene que ver la preparación para decidir si la orientación sexual ha de ser motivo de discriminación? Se trata de un asunto de ética y derechos humanos, no de autoridad. ¿O es que, podemos preguntarnos, los socialistas no «estaban preparados» para opinar sobre ética o derechos humanos?
11 Ruiz y Romero (comps.), p. 164.
12 Ibid., p. 108.
13 Ibid., p. 93.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del momento, pero el hecho de que se expresen desde posiciones de autoridad, sea cual sea su sinceridad, tiene un enorme peso específico. Como mínimo, señalan que la retórica que las vertebra encontraba apoyos entre los lectores de izquierdas a quienes se dirigían, que se asumía que la homofobia implícita en ellas tendría un eco entre los electores.

Por otra parte, Felipe González respondía a la misma pregunta con su habitual astucia, mostrándose liberal en las ideas pero sin comprometerse en ningún tipo de acción concreta que pudiera poner nervioso a los votantes: «Para mí la homosexualidad (...) merece un respeto absoluto, y empleo la palabra respeto en el sentido «fuerte» (...). Creo que es muy difícil que la sociedad lo asimile, aunque cada día lo hace un poco». Considera el auge del movimiento gay *en Inglaterra* (!) como «un desarrollo enormemente positivo»[14], pero el criterio de consenso social que encontrábamos en las declaraciones de Tierno prima sobre otros más abstractos. Toda una radiografía del socialismo durante la Transición: en lugar de convertirse en líder ético de la sociedad, se limita a reflejar las limitaciones de ésta para adaptarse mejor así a las condiciones reales (y de paso ganar escaños).

Hubo otras voces en la izquierda que supieron ver más allá. Pablo Castellano, líder del PSOE hasta Suresnes (1972, el congreso en que fue reemplazado por Felipe González), aboga por un enfoque más social dentro del socialismo[15]. Reconoce que la política de partido que va en busca del voto mayoritario siempre se distanciará de temas impopulares como la homosexualidad. Y cuando él defiende el activismo como práctica revolucionaria lo hace precisamente, reconoce, porque se encuentra en una posición marginal respecto a la izquierda política. En cualquier caso, se reconoce que la homosexualidad no puede integrarse de manera normalizada como reivindicación de la izquierda política, en tanto que el objetivo de la nueva izquierda sea conseguir el poder: para alcanzar este fin, había que proponer reivindicaciones con gancho y con el apoyo de la mayoría de los votantes. La izquierda tradicional no quiere a los homosexuales por razones de principio: el socialismo felipista, que ha dejado atrás los rigores ideológicos, prefiere guardar silencio al respecto por puro electoralismo.

El resultado será el fortalecimiento de la homofobia liberal, cuya principal baza es instar al silencio. Para la izquierda, este silencio tiene la ventaja de, por una parte, rechazar el discurso reaccionario tradicional y, por otra, no quedar obligada a asimilar nuevos discursos que podrían asustar a los electores. No ha de sorprendernos, a partir de aquí, que, en catorce años de gobierno socialista, los derechos de los homosexuales avanzasen menos que en los cinco años anteriores a su llegada al poder. Temas presuntamente poco espinosos para un partido de declarada ideología izquierdista como una ley de parejas de hecho (o de «uniones civiles») quedaron como asuntos pendientes que, paradójicamente, han tenido que desarrollar en algunos casos grupos de derechas, con los problemas, cautelas y contradicciones que ello significa.

Sería injusto, por otra parte, dejar las cosas aquí. Durante la Transición, el apoyo de la izquierda a los homosexuales fue, a pesar de las confusiones

14 Ibid., p. 128.
15 Alfonso García Pérez, *La rebelión de los homosexuales*, Madrid, Pecosa, 1976, p. 81.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

conceptuales, real y efectivo. Hubo actitudes positivas dentro de la izquierda, pero por desgracia se encontraban lejos de los centros de poder de los partidos o en partidos más marginales. Así, en el citado volumen se encuentran unas declaraciones de José María Mendiluce (entonces de la Liga Comunista Revolucionaria) de muy distinto cariz[16]. A pesar de estas palabras, su salida del armario tuvo que esperar otros veinticinco años. Y es que ciertas cosas pueden sostenerse a nivel general, pero la implicación personal siguió siendo un paso difícil para un político de izquierdas. El propio Tierno evolucionó a principios de los ochenta a actitudes más flexibles con su apoyo a la movida madrileña. Hubo también gestos individuales destacables: Santiago Carrillo siempre mostró justo orgullo por haber acudido al estreno de *El diputado* (aunque esto no es más que un signo de lo delicado de tal acción en el contexto ideológico del comunismo). El anclaje político era, en estos momentos, capital para el activismo, y (a pesar de todas las reservas mencionadas) no se le negó al movimiento homosexual. Tampoco hay que olvidar que el activismo gay más contundente, el de Armand de Fluvià, Empar Pineda o Jordi Petit, fue obra de gente perfectamente integrada en diversas corrientes de izquierdas. Fue una concepción determinada de la izquierda lo que les daría las herramientas para construir un discurso políticamente comprometido, sobre la homosexualidad.

1.2 EL ESPECTÁCULO DEL ARMARIO

El homosexual para consumo de heterosexuales

A pesar de que la homosexualidad había entrado en los discursos públicos, su lugar mediático era todavía precario y la oferta era limitada. La mayor visibilidad seguía concentrada en los estereotipos y hasta los noventa la principal aproximación en televisión era la del «tema candente». En 1978 se produce la primera intervención de activistas homosexuales en televisión a cara descubierta, en el programa *La clave*, que contó con la participación de Armand de Fluvià y Jordi Petit. Pero durante muchos años, este tipo de tratamientos fue excepcional. En la mayoría de los casos, la estructura de los programas quedaba articulada por premisas heterosexistas: ¿por qué un sacerdote para hablar de homosexualidad? ¿Qué legitima su voz? Incluso ¿por qué un psiquiatra? ¿Por qué tanto énfasis en la «madre de homosexual»? El homosexual era «tema», el heterosexismo era la retórica en que ese tema quedaba enmarcado. Así, sin duda las madres tienen su importancia y a veces tienen algo que añadir al debate, pero su presencia era una concesión al estereotipo psicoanalítico que quiere al homosexual con una fijación materna y al interés por mantener, a través de esta figura, el heterosexismo como punto de vista.

Un progreso similar hacia la visibilidad puede encontrarse en las publicaciones sobre el tema. A primera vista, esta evolución puede resultar engañosa. En efecto, el homosexual aparece progresivamente individualizado y en la mayoría de los casos se sugiere que la represión legal ha de desaparecer.

16 Ruiz y Romero (comps.), 1977, p. 45.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Frente al mito del homosexual rojo y masón, encontramos retratos testimoniales mejor anclados en la realidad. Pero la retórica de representación sigue mostrando el homosexual como personaje espectacular siempre supeditado a una voz de enunciación explícitamente heterosexual. Si bien no siempre se califica al homosexual de «enfermo», los ensayos de los setenta continuamente identificarán, bajo la apariencia de objetividad, homosexualidad e infelicidad, homosexualidad y marginalidad, homosexualidad y mentira. «El homosexual» como «tema» propio de expertos ha iniciado su desaparición al tiempo que la voz de los propios homosexuales empieza a oírse.

El modelo de ensayo informativo a que nos referiremos en esta sección sigue el esquema de un museo de estereotipos que progresivamente se irá acercando a la realidad cotidiana. El homosexual es siempre objeto de una investigación, que los propios textos califican de «arriesgada» o, en cualquier caso, especialmente delicada. Así, lo que no es más que un flojo ejemplo de reportaje en el peor estilo amarillista, aspira a asimilarse a posiciones científicas o dar una lección social. En casi todos los casos, el autor explicita su heterosexualidad[17], con lo cual se refuerza el carácter «profesional» de las reflexiones que siguen: la voz es heterosexual, mantiene una distancia científica frente al objeto de estudio. Es un tipo de trabajo que en general no puede sobrevivir a la transición política: como hemos dicho, la curiosidad duró poco. En cualquier caso, su difusión y accesibilidad, unida a la carencia de alternativas, podía significar que estos ensayos constituían un punto de entrada (y una importante barrera) para individuos en el proceso de salir del armario[18].

La evolución de los modos de representación de la homosexual será rápida. Tomemos como punto de partida *Carta abierta a un muchacho «diferente»* (1974)[19], un libro no muy distante de *El Giocondo* de Umbral, en su paternalismo y sensacionalismo. El título es tan sintomático como engañoso.

Por una parte se sugiere que los ensayos (aunque sería mejor llamarlos «elucubraciones») van dirigidos a un lector homosexual. Nada más lejos de la realidad: la comunicación epistolar se construye como espectáculo para la mirada curiosa del heterosexismo; o, como mucho, del homosexual que ha interiorizado la represión. La profesión de intimismo no es más que una tapadera para el exhibicionismo de una actitud de superioridad que no ayuda al oprimido, sino que confirma su marginación a través del estereotipo.

Su autor es Antonio Domínguez Olano, prolífico y multifacético, y el libro pertenece a una serie de *Cartas abiertas*, cada una de la cuales daba la visión del autor respecto a un «tema candente». Se trata de libros informativos para lectores curiosos «por lo que está sucediendo» (es decir, la progresiva liberalización de la sociedad española y en particular la «ola de erotismo»), y lo mejor que puede decirse es que, al referirse a los homosexuales, invita a una reacción de sonrisa frívola en lugar del insulto intempestivo.

17 A veces ya desde la primera frase, como sucede en Jordi Viladrich, *Anotaciones al diario de un homosexual comunista*, Madrid, Mirasierra, 1977.

18 Paul Julian Smith (Smith, 1992, p. 149) habla de ciertas anotaciones que corrigen errores del volumen del ensayo de Viladrich que se guarda en la Biblioteca Nacional, lo cual sugiere que el libro fue punto de referencia para «entendidos».

19 Antonio Domínguez Olano, *Carta abierta a un muchacho «diferente»*, Madrid, Ediciones 99, 1974.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Se trata del tipo de actitud que veremos exacerbada en novelas y ensayos-reportaje: una condescendencia irritante que pasa por objetividad, una voz que pretende haberlo visto todo, saberlo todo, incluso admitirlo todo[20]. El libro se compone de siete cartas, todas ellas dirigidas a alguien denominado «Manolo», que en realidad son un grupo de tocayos. No se trata de una estrategia narrativa motivada dentro de la ficción, y parece que la estructura en cartas se debe sólo a condicionamientos editoriales. «Manolo» es al tiempo un nombre propio que designa la homosexualidad y, como ha señalado Alfredo Martínez Expósito[21], un intento de borrar la individualidad de cada homosexual. Los Manolos son ejemplos de estereotipos de diversos homosexuales, desde el carroza hasta el afeminado urbano, y la voz autorial da muestras de superioridad absoluta. Domínguez Olano quiere alejarse, como buen aperturista, de la melodramática histeria y de la demonización que encontrábamos en *Sodomitas*, de Carlavilla, y cree que convertir a sus personajes en simples marionetas constituye la mejor alternativa. Al degradarlos los convierte en dignos de lástima, sí, pero también en objetos de tolerancia. En cualquier caso, el libro muestra que incluso en las postrimerías del franquismo, bajo la influencia de la LPRS, en el país había curiosidad con respecto a la homosexualidad y se podía hablar de una tipología de homosexuales. Nuevo signo de que, por lo menos, la experiencia homosexual estaba culturalmente más articulada que lo que los escasos escritos dan a entender: la variedad de tipos sugiere una comunidad con cierto grado de diversidad.

Dos textos de 1977 son ejemplos fascinantes de la evolución en la retórica homofóbica hacia una mayor compasión. El primero, *Mis conversaciones con diez homosexuales*[22], de Francisco Caudet Yarza, adopta elementos del reportaje periodístico para presentar las andanzas del intrépido autor en busca de diez homosexuales que representan diversos estereotipos: el carroza, el afeminado, el mantenido, el intelectual, el armarizado, la pareja, el travesti, etc. El segundo, *Anotaciones al diario de un homosexual comunista*[23], de Jordi Viladrich, es un trasunto de ensayo de divulgación científica, construido como una serie de comentarios que diagnostican el caso de un joven a través de las entradas de su diario. A una experiencia vital con elementos de comedia y drama que refleja la trayectoria en la que el protagonista va del convento al partido comunista se añaden extensos fragmentos que sitúan esta vida en un marco psicoanalítico: la fijación por la madre, las experiencias edípicas de la niñez, la inmadurez, los tópicos sobre la homosexualidad se superponen a la narración en primera persona.

La voz autorial está en ambos casos fuertemente marcada como heterosexual y proclama una autoridad incuestionable. Una autoridad cuya legitimidad, hay que añadir, nunca queda del todo clara. Los autores reconocen sin problemas carecer de la titulación académica necesaria, a pesar de lo cual sus interpretaciones sacan conclusiones que pertenecen a la psicología o el

20 En 1979, Olano fue entrevistado por Eloy Rosillo para la revista *Party*. Su actitud era muy similar a la manifestada en el libro: apoyaba a los gays «normales» pero manifestaba su preocupación por el descrédito que podían significar las locas en las manifestaciones. Decía que «los homosexuales» tenían que «cuidar la imagen». *Party*, nº 124, 27 de agosto al 2 de septiembre de 1979.
21 Martínez Expósito, 1998, p. 43.
22 Francisco Caudet Yarza, *Mis conversaciones con diez homosexuales*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1977.
23 Viladrich, 1977.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

psicoanálisis respectivamente. En el libro de Viladrich, la legitimidad viene dada precisamente por el objeto de estudio: es el homosexual Roberto quien suplica encarecidamente al autor que le ayude a sacar sus diarios a la luz, y el texto incluye numerosos encomios de su capacidad para hacerlo. La superioridad heterosexista forma parte de la estrategia retórica general de los textos (ya que siempre se asocia con el autor/editor), pero también se manifiesta en otros detalles. Caudet y Viladrich siempre dan por sentado que el lector se identificará con su actitud hacia los homosexuales: en todo momento se asume que el lector es un heterosexual con un «sano» interés por el tema. El tema es «delicado»: Viladrich describe las dudas que le asaltaron antes de atreverse a contarle a su mujer lo que hacía; las actividades de Caudet siempre encuentran dificultades con la reticencia de los entrevistados (en un caso ha de recurrir al chantaje para conseguir que un hombre de alto estatus social armarizado le otorgue una entrevista). Entre las presuposiciones de los textos se encuentra la de un discurso heterosexista compartido: para autor y lector, el homosexual es un «objeto de estudio». El autor sabe «la verdad» sobre este objeto (que le viene dada por discursos científicos), pero en ningún momento se dirige directamente a él, como si el homosexual no fuera una posibilidad en la situación comunicativa que comparte con el lector. A este lector presuntamente ignorante se dirigen los ensayos con un fin didáctico: se trata de contrarrestar el discurso homófobo tradicional (y plenamente extendido a mediados de los setenta), basado en la depravación y la degeneración (el que encontrábamos en volúmenes como *El barrio chino*, de Joan Clarch[24]) y sustituirlo por un discurso humanista basado en la tolerancia. Seguimos encontrando descalificación e incluso insulto (especialmente en el caso de Caudet), pero en términos generales la homosexualidad no se presenta como un peligro del que la sociedad tenga que defenderse: los entrevistados o Roberto, el autor del diario que disecciona Viladrich, se presentan como seres desgraciados, sometidos a la voz de autoridad y, en fin, inevitablemente débiles. En sí, se trata un fin loable. Pero aunque el modelo de percepción de los homosexuales cambia, la caracterización desde la homofobia permanece.

Se produce un cambio con respecto a representaciones anteriores: si la tendencia hasta entonces era presentar el homosexual como una criatura casi ficticia, de características monstruosas, que habitaba zonas recónditas como monstruo que acecha en la jungla (en expresión de Carlavilla) y que compartía todos los rasgos del estereotipo, ahora la tendencia es a mostrar al homosexual como parte del cuerpo social con una existencia cotidiana, inquietantemente cercana al lector. Así, en el libro de Viladrich, es Roberto quien inicia el experimento escribiendo al autor. La cuestión de por qué dicho individuo elegiría a un humanista de fuertes credenciales heterosexistas para actuar como intermediario de su presentación al mundo ni siquiera se plantea: la posibilidad de un posicionamiento de autoridad fuera del heterosexismo constituye una hipótesis ridícula, imposible de tomar en serio. Al estudiar la representación de los homosexuales, siempre encontramos una tendencia a la individuación a través de las palabras de los propios homosexuales que, al

24 Joan Clarch, *El barrio chino*.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

enmarcarse en el discurso científico o sociológico, se convierte en estereotipo simplista. Así, al final de cada una de sus entrevistas, Caudet Yarza ofrece al lector su propio diagnóstico sobre el homosexual en cuestión. Su voz es petulante y paternalista, sus conclusiones convierten a cada homosexual en una fantasía heterosexual. Un ejemplo procedente de uno de los «veredictos» da la justa medida del cariz del trabajo:

> Miguel se admite como es y dice que no es feliz... Lógicamente no puede serlo. Pero tampoco clama desesperadamente al cielo ni se rasga las vestiduras ni busca culpables de su infortunio, de su... *no soy feliz*. Trata simplemente, lo intenta, aunque no sé con certeza si lo ha conseguido, de buscar su felicidad dentro de su propio medio ambiente, intentando olvidarse de lo que pudo ser y no fue.[25]

Ni qué decir tiene que la autoridad proviene de un posicionamiento determinado: el posicionamiento homosexual desautoriza, el heterosexismo legitima el discurso. Caudet puede distribuir en sus conclusiones aplausos y condenas. Una tendencia resulta significativa: el aplauso al coraje del individuo se produce cuando este se define como infeliz, mientras que las declaraciones de felicidad siempre son cuestionadas e incluso ridiculizadas por el autor.

Dicha estrategia se constituye en el principio estructurador del libro de Viladrich. Su Roberto cuenta una historia de soledad, rechazo social, placer físico, mentiras y también de gozo. Viladrich se ocupa de revelar al lector en qué momentos las opiniones de Roberto son «equivocadas». El autor parece tener un conocimiento de demiurgo sobre la psique de Roberto del que éste carece, convirtiéndose en poco más que un autómata cuyos mecanismos reproducen una versión simplificada del veredicto sobre la homosexualidad del psicoanálisis más conservador. Así, las mujeres de la narrativa son fantasmas de la madre (a la que Roberto adoraba pero que murió violentamente cuando éste era un niño) o de la abuela (la asesina de la madre, que también trató de matar al propio Roberto). Se reproduce así la actitud científica que «inventó» al homosexual y desde entonces ha constituido el punto de referencia autorizado para referirse a ella.

¿Existieron Roberto o cualquiera de los desafortunados homosexuales de Caudet? Es imposible juzgar la veracidad de las entrevistas de Caudet o el diario que presenta Viladrich. Ciertos rasgos estilísticos indican que en ambos casos se trata sobre todo de narrativas ficcionales. En cualquier caso, contienen elementos descriptivos (sobre lugares de ligue o modos de vida, sobre las actitudes de los comunistas o los posibles intentos de un hombre armarizado por ocultar su orientación) que tenían correlato en la realidad. Pero de alguna manera esto no importa gran cosa: la actitud que se desprende de estos trabajos documenta un momento muy específico en las actitudes españolas con respecto a la homosexualidad.

Más importante aún es el hecho de que no son representativos de la vida de los homosexuales de la época: al hablar de homosexualidad se eligen casos

25 Caudet, 1977, p. 114.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

extremos, incluso atípicos, a partir de los cuales se extraen conclusiones. La tematización de la homosexualidad presupone una espectacularidad de comportamientos que no siempre se daba en la existencia.

Se trata de un modelo de ensayo algo primario que fue pronto superado. Sin embargo, su base retórica permanece como el núcleo de la homofobia liberal que se consolidará a lo largo de los años ochenta. Así, una de las conclusiones de Caudet, es que ser homosexual es algo «que podría pasar a cualquiera» y que por lo tanto se impone la comprensión y la tolerancia. Pero al actualizarse la homofobia, se ha fortalecido. Se avanza al reclamar mayor tolerancia para el homosexual, pero el momento histórico de mayor franqueza en el debate sobre el sexo también ha contribuido a fortalecer el heterosexismo. Así, la nueva homofobia se caracterizará, como veremos, por modales menos bruscos, pero su fuerza es, si cabe, mayor a partir de la negación de la palabra al homosexual. Una vez instaurado, el nuevo modelo impondrá su credo a varios niveles de la vida cultural del país: proporciona la coartada liberal de que el homosexual ya ha logrado tanta igualdad como era posible, y se fortalece la actitud que lo condena al silencio en nombre de la libertad y la igualdad.

El homosexual podía leer estos trabajos «a contracorriente» (es decir, como gesto de visibilidad o signo de opresión), pero ello era difícil debido a las estrategias de exclusión que el texto contiene. Caudet insiste en que lo que intenta es romper el tabú en torno a la homosexualidad, y el libro de Viladrich se pretende «comprensivo»: como sucedía con *El ángel de Sodoma*, se presentan como homófilos textos que, en realidad, reducen al homosexual a un simple estereotipo.

Tiempos de confusión: inconsistencias en la textualización liberal de la homosexualidad

Dado lo escurridizo del concepto de homosexualidad y la escasa frecuencia con que aparece en el arte popular, las opciones que se toman en una narrativa constituyen una suerte de propuesta al respecto. Por parte de los homosexuales, siempre hay grandes expectativas: cada personaje homosexual «des» representa. Los autores se encuentran ante una extraña situación: cuando la representación hace uso del estereotipo o se convierte en una figura triste o melodramática se critica porque «carga las tintas»; si, por el contrario, se opta por representaciones normalizadas se acusa al autor de «escurrir el bulto»[26].

En momentos de gran sensibilidad con respecto al tema, esta situación resulta, por incómoda que sea, inevitable. Por supuesto, esto no quiere decir que no sea posible discutir la representación homosexual en cine o narrativa según su potencial homófilo o su valor político. El modo en que se activa el estereotipo en la trama, el reflejo que se hace de una situación social, los aspectos simbólicos que se asocian a la orientación sexual del personaje son tres áreas que siempre están invadidas por ideologías de género y merecen toda nuestra atención.

En la recepción de cualquier película con homosexuales durante los años setenta y ochenta se encontrarán ciertas constantes. La crítica insistirá en que

26 Algo así sugiere Eloy de la Iglesia en Carlos Aguilar (*et al.*), *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1996, p. 142.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es una película «sobre» la homosexualidad, aunque la propuesta en torno a la identidad homosexual no sea fuerte o distintiva. Esta valoración irá a menudo acompañada de otras en las que se revela mayor o menor identificación con discursos homófobos. Desde opiniones que consideran el tratamiento «valiente» hasta los que manifiestan impaciencia por la supuesta reiteración del tema en el cine de la época. Estos últimos recurrirán a veces al chiste fácil (como sucedió con la recepción de películas clave como *El diputado* o *La ley del deseo*). Por su parte, el autor insistirá en que no se trata de una película sobre la homosexualidad, que el tema, si lo hay, es «el amor en general», «la pasión», «la política», «la intolerancia», «la rebeldía» o cualquier otro concepto abstracto.

Este proceso se cumplió al pie de la letra con el estreno de *La muerte de Mikel*. Mientras que para la prensa el «tema» era la homosexualidad, hasta el punto de que no era «cine político», sino «cine sexual»[27], en una entrevista aparecida en el diario *Avui*[28] el director, Imanol Uribe, llegaba a cuestionar que el propio protagonista fuera homosexual: «Personalmente no creo que Mikel sea homosexual, lo que pasa es que en principio todos somos bisexuales y después cada uno orienta su propia sexualidad (...). En Berlín tuvo una respuesta sorprendente. La gente iba a verla por el tema del terrorismo y acababan hablando de la homosexualidad». Se trata de un ejemplo ilustrativo del potente campo gravitatorio de la homosexualidad y de su poder distorsionador de la percepción.

El protagonista es Mikel, un muchacho que vive en un pequeño pueblo costero vasco, ejemplo de sociedad tradicional, un elemento subrayado por el pintoresquismo en las localizaciones. Es un farmacéutico respetado por todos, con un papel importante en la comunidad y miembro activo de un partido nacionalista de izquierdas, que mantiene una relación abierta con su novia Begoña, una muchacha decididamente «moderna». Sin embargo, desde el principio de la trama, una serie de planos en que el personaje queda ensimismado mirando al horizonte sugieren que hay algo en su vida que no acaba de encajar. Tampoco su relación de pareja funciona. Los motivos no están claros al principio, aunque es posible percibir cierta tensión y se sugiere que el problema es sexual. El propio Mikel no acaba de descubrir a qué se debe: en una conversación con su amigo Martín manifiesta su inseguridad preguntándole su opinión sobre la relación que lleva con Begoña. Mikel se siente próximo a su madre, una mujer fría, dura (de nuevo encontramos un personaje recurrente en narrativas sobre homosexuales que recordamos, por ejemplo de *El cordero carnívoro*); es el estereotipo de la mujer de pueblo pequeño obsesionada por las apariencias y cruel con quienes transgreden los códigos morales establecidos. La rivalidad entre su tradicionalismo y la moderna Begoña queda clara desde su primer encuentro.

Es evidente que todos estos cabos sueltos ocultan un misterio, cuya solución se nos ofrece de manera retorcida en dos escenas. La primera resulta ciertamente grotesca y el paso del tiempo la va haciendo casi incomprensible.

27 Véase por ejemplo *El Correo Catalán*, 4/3/1984.
28 *Avui*, 25/2/1984.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mikel vuelve a casa con unas copas de más, se acerca al lecho donde duerme Begoña. Se desnuda, se mete en la cama y empieza a hacer el amor con ella. Se escabulle bajo las sábanas, quizá para hacerle un cunnilingus. Pero la expresión de placer de la muchacha se transforma en dolor, la vemos gritar y le echa a patadas de la cama. Deducimos que Mikel le ha mordido el clítoris. Más tarde lo vemos en un club de Bilbao, donde asiste al número del travesti Fama, que canta el clásico de la Piquer «Tatuaje». La expresión de su rostro es de un gozo que no hemos visto hasta ese momento. Tras una elipsis sabremos que se ha acostado con Fama ofreciéndole dinero a cambio.

La suma de las dos escenas debe dar al espectador la clave de la película. Mikel es, efectivamente, homosexual. Que ello se dé a entender, en primer lugar, con el mordisco en el clítoris de su novia constituye una decisión basada en una lógica homofóbica según la cual el homosexual odia a la mujer hasta extremos que dan lugar a la violencia. Por otra parte, su deseo es por un travesti, elemento perfectamente calculado ya que el travesti constituía para muchos en los setenta el epítome de la feminidad. El estatus del travesti en el cine de la Transición es ambiguo, como se verá más adelante.

Aquí resultará el personaje más lúcido de la película, el que, por encima de Begoña, representa la modernidad. En particular, Fama conoce la «verdadera naturaleza» de Mikel mucho mejor que sus propios amigos: la película tiende un puente entre el homosexual armarizado y el artista travesti. Lejos de ser simplemente una figura construida en términos de voyeurismo, al personaje se le otorga cierta sabiduría y dignidad de la que otros carecen. Después de una primera conversación difícil en la que Mikel tiene una reacción homofóbica e insulta a Fama, reflexionará y decidirá iniciar una relación con ella. La bisagra entre ambas actitudes es una frase de Fama: «Al principio todos los homosexuales sois iguales». Se establece aquí una perspectiva temporal al reconocer la homofobia de Mikel como algo que sucede a otros muchos y también como síntoma, no de su homosexualidad, sino de la resistencia a aceptarla.

Todos estos elementos preparan el camino para hacer de Mikel una víctima de la intolerancia. Cuando se les descubre juntos, empezará a ser atacado por la gente del pueblo e incluso correligionarios, se le apartará de posiciones de responsabilidad en el partido, perderá a sus amigos (aunque Begoña permanece leal). El clímax narrativo (anunciado desde el título) será su muerte, que sucede en una elipsis, en circunstancias misteriosas, aunque se sugiere que la autora del crimen ha sido su propia madre, para quien el código moral de la comunidad fue más importante que la vida de su propio hijo. Como víctima de la intolerancia, la película requería hacer de Mikel un personaje con el que el público general pudiese simpatizar, mientras que la tradición se representa como monstruosa a través de una metonimia: la madre que mata a su propio hijo. Sólo así la narrativa podía leerse como contraria a cualquier tipo de intolerancia por la diferencia.

Para ello, la construcción del personaje como homosexual ha de elegir aspectos que no se hagan incómodos al espectador medio. Mikel no es un homosexual activista de nueva hornada, no defiende en ningún momento su opción sexual. De hecho, en este respecto se muestra confuso. Con respecto a las marcas de identidad se opta por la discreción: la interpretación de Imanol Arias prescinde de lo estereotípico. En particular, se prescinde de cualquier

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rasgo que pudiera sugerir «pluma». Sería difícil para el espectador medio simpatizar con un homosexual afeminado.

Así, a pesar de que explícitamente la película es una llamada de atención en favor de la diversidad y en contra de cualquier tipo de intolerancia, estas opciones, leídas en el contexto del momento, se convierten en un signo de los límites de identificación por parte del público. De hecho, a partir del romance con Fama, la homosexualidad desaparece de la trama. Suponemos que es la causa de lo que le sucede a Mikel, pero no existe ningún momento en que se defienda específicamente. Así, mientras que su relación con Begoña aparece en términos de intimidad a pesar de su evidente inadecuación, la supuestamente gozosa relación con Fama no aparece en escena. De hecho, el placer de seguir el propio deseo, de descubrir a su «verdadero» yo, se niega al espectador. Como la imagen de Imanol Arias en el póster del film, su misterio permanece envuelto en brumas una vez descubierto.

Al no considerar plausible una defensa de la homosexualidad en términos políticos, la confusión temática reina en las últimas escenas. El asesinato por parte de la madre indica que la intolerancia procedía de la sociedad tradicional. Pero la reivindicación de Mikel por parte de sus compañeros de partido (que también le han rechazado) parece invitar a una crítica de la hipocresía de los políticos frente a la integridad de las acciones humanas. En toda esta confusión, la experiencia del propio homosexual se deja de lado y desaparece de la vista del espectador.

Resulta encomiable que Uribe haya decidido utilizar la homosexualidad como significante para hablar de intolerancia. Pero al ceder a la retórica heterosexista para dar una imagen confusa de la misma, el propio tema central de la película se tambalea. El discurso sobre la necesidad de tolerancia se construye a partir de materiales que están marcados por la homofobia. Es difícil la lectura de la película desde un punto de vista homosexual. El único momento en que reconocemos la evolución de Mikel como representativa de la experiencia de muchos homosexuales sucede poco antes de su muerte: el muchacho se encuentra con Begoña por última vez y le habla de que tiene un nuevo proyecto de vida y que va a abandonar el pueblo. Suponemos que ha asumido su propia orientación y los problemas insolubles de ésta en una sociedad conservadora, pero de alguna manera esto no se refleja en un tratamiento explícito desde el punto de vista de la enunciación. La película no se atreve a hacer explícitos los sentimientos del personaje para evitar que se considere abiertamente prohomosexual. Pero es que la intolerancia nunca es abstracta.

2. LA ERA DEL TRAVESTI: ENTRE EL ESTEREOTIPO Y LA SUBCULTURA

2.1 LA «TERCERA VÍA» DE LA CULTURA HOMOSEXUAL ESPAÑOLA: EL TRIUNFO DEL TRAVESTI EN LA ESPAÑA DE LA TRANSICIÓN

El travesti como «problema»

El travesti fue una de las imágenes preferidas de la homosexualidad a finales de los setenta. Entender la prominencia del travesti durante la Transición y sus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

complejas relaciones con el movimiento gay exige cierta digresión sobre los cambios generales que el nuevo modelo trajo al homosexual franquista medio. Se trata de un cambio que afecta a cuestiones ya mencionadas, como el gueto, y que se aplica también a la promiscuidad o el afeminamiento. Las nuevas condiciones empujan a cierta salida del armario generalizada. Con esto, la figura del mariquita afeminado empieza a parecer un vestigio del régimen anterior.

La militancia y la movida aparecen como los principales sectores canalizadores de las identidades homosexuales en la España de los años setenta desde una perspectiva prohomosexual. Se trata de dos modelos fuertes y vitalistas que se imponen como gestos libertarios (aunque no siempre plenamente aceptados); son dos maneras distintas, a veces opuestas, de entender el progresismo que establecen un diálogo con la nueva situación. En la retórica de ambos modelos, las imágenes del pasado se presentan como una etapa superada. Adiós al mariquita de peluquería, al corruptor de menores, al dandi atildado, pertinaz perseguidor de efebos, al torturado enfermo de dramones psicológicos, a las citas de Wilde, Gide, Proust y Genet, amargados todos. Lo que se reclama es el respeto a las individualidades, y por lo tanto las imágenes creadas por el miedo o el odio quedan automáticamente desfasadas.

Pero no puede lucharse contra la tradición: a pesar de la nueva rotundidad en la expresión homosexual, es evidente que las viejas imágenes que se asociaban a la homosexualidad no se extinguen con el final de la censura y la atenuación de la LPRS. Al contrario, el fin de la censura contribuirá a la intensificación de apariciones en los medios de un viejo estereotipo de homosexualidad, que ejemplifica precisamente el tipo de imagen que el activismo rechazaba. La loca, el travesti, el mariquita afeminado adquieren una prominencia que producía cierta incomodidad entre los activistas tradicionales, con una concepción concreta de la lucha política basada en el marxismo.

El afeminamiento no tenía nada de nuevo: era un rasgo que se había asociado al homosexual desde siempre. Y en 1975 era difícil asociarlo a la modernidad. Sin embargo, los travestis no eran meras imágenes en narrativas heterosexistas: eran individuos, a veces ruidosos, casi siempre espectaculares, tan dispuestos como los activistas a reclamar sus derechos (aunque sus prioridades fueran distintas).

Su estatus dentro de la cultura gay era incierto, ya que se encontraba a caballo entre el estereotipo producido desde posiciones homófobas y la voluntad de expresarse en primera persona. Si prima el segundo elemento, nos hallaremos ante una manifestación de la cultura camp, agresiva, deslenguada, expresión de un posicionamiento de poder. Pero la sospecha de que en ocasiones los privilegios mediáticos de los travestis se debían precisamente a su capacidad de confirmar el estereotipo heterosexista es difícil de alejar por completo, especialmente en los años de la Transición. La desconfianza hacia el afeminamiento como imagen de la homosexualidad se convierte en una constante desde posiciones homófilas. Tratar de entender tanto las críticas como los intentos de afirmación por parte de travestis y locas es el objetivo de las páginas que siguen.

En toda su variedad, las imágenes de travestis proliferaron en calles, revistas, pantallas de cine y televisión, escenarios, clubes y reportajes de la prensa

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diaria. Desde el heterosexismo, el afeminamiento se equiparaba, casi automáticamente, a la homosexualidad, con lo que se ejercía un control sobre la delimitación de los roles de género. La cultura oficial de la España de la Transición fue incapaz de un diálogo fructífero con el movimiento gay. Pero al igual que se queda con la desbordante vitalidad de la «nueva ola», recibe encantada al travesti como profeta de la nueva era libertaria. En términos mediáticos el travesti era, en su exceso, tan asimilable como espectacular. Por una parte, no se consideraba que cuestionase binarismos sexuales (como hacían los manifiestos de la militancia de izquierda) o propusiese un programa de cambio radical. De hecho, el travesti parecía sentirse cómodo en su nuevo rol de bufón de la corte. Por su parte, el heterosexismo se veía reforzado a partir de su otredad: el travesti pasa a ejemplificar el credo heterosexista que dice que quienes desean a los hombres son necesariamente femeninos (algo a lo que Almodóvar dará la vuelta en *La ley del deseo*). Además, con su llamativo exotismo, constituía adorno y punto de interés para unos medios de comunicación sedientos de sensaciones nuevas. Numerosos ejemplos muestran la instrumentalización del travesti para integrarlo en un esquema heterosexista. La estrategia principal consistirá en presentar tramposamente al homosexual afeminado de la Transición como signo de modernidad, cuya visibilidad se ofrece como el argumento definitivo que confirma el cambio social. Los medios utilizan al travesti no para romper una lanza en favor del movimiento homófilo ni de los homosexuales, sino para dar fe de apertura de miras. Películas como *Vestida de azul* (1982), *Cambio de sexo* (1976) o *El transexual* (1977) construirán tramas melodramáticas y sensacionalistas en torno al travesti.

Es evidente que el cambio de situación política significa que poco tienen en común el modisto de Landa y figuras como Bibí Andersen, Juan Gallo o Ángel Pavlovsky.

Para explicar el cambio de percepción, nos interesa en especial señalar una distinción que consideramos central y que se ignoraba entonces desde posiciones homófilas: la suspicacia que la visibilidad mediática de los travestis despertó entre los activistas hace que a menudo se borre la diferencia entre la feminización (uno de los rasgos que forman parte de lo gay como categoría cultural y omnipresente en la tradición homosexual) y el uso que de ésta hace el heterosexismo (uso que tiene tanto de misógino como de homófobo). Por otra parte, hay que añadir que la fascinación por el travesti no es un fenómeno exclusivamente propio de medios heterosexuales. Hemos visto, por ejemplo, cómo esta fascinación estaba plenamente representada en la revista *Party* y fue defendida por el sector radical del movimiento gay. Si el estereotipo en manos de la institución puede conducir al reaccionarismo, en manos de los gays aparece con una frescura inevitablemente progresista. Servirá de inspiración, con un acentuado potencial libertario, a Nazario, Almodóvar y Eduardo Mendicutti. En los tres casos se parte de un estereotipo que la cultura oficial contemplaba con paternalismo y que a menudo se representaba como víctima y se le da una voz propia que cuestiona la sordidez que se le atribuye en el docudrama.

El problema no radica en los propios individuos ni en los modelos de expresión o visibilidad por ellos elegidos. El problema estaba, aquí y en otras

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

muchas ocasiones, en la homofobia que articula la representación del travesti en los medios de comunicación. También en el modo en que la cultura homosexual decida utilizar la tradición del travesti.

La loca y la crítica gay

La suspicacia que despertaba la loca entre los activistas se agudiza a finales de los setenta: la presencia en manifestaciones de locas y travestis no era siempre bien recibida ya que, se decía, tendía a capitalizar la atención de los informadores y a dar una imagen «distorsionada» de los homosexuales. Se trataba de un tema especialmente delicado y de muy difícil resolución. ¿Quién «representa» la imagen de una comunidad precaria que por primera vez aparece en público tratando en sus propios términos? La frustración de ciertos activistas, su hipersensibilidad al respecto es comprensible: a pesar de sus esfuerzos por contrarrestar años de imágenes opresivas por parte del heterosexismo, cuando llegaban las oportunidades de visibilidad, los programadores y reporteros seguían prefiriendo imágenes tradicionales frente a los «nuevos homosexuales» que se esforzaban por superarlas. El presupuesto de textos militantes como el *Manifest* es que con la supresión de las leyes homófobas llegaría necesariamente un cambio de mentalidades total que dejaría obsoletos los viejos estereotipos. La loca era producto de la represión y desaparecería con ella. El paso del tiempo ha demostrado que se trataba de un diagnóstico equivocado: la loca o el travesti no son simplemente resultado de la opresión, sino un modelo de comportamiento que a algunos siempre les gustará cultivar.

Armand de Fluvià, en los años setenta, es uno de los exponentes de las críticas al travestismo como metonimia de la homosexualidad. En un artículo de la revista *Party* exponía sus razones: el travesti imitaba los aspectos más reaccionarios de la mujer.

> Para nosotros queda claro que cada cual tiene derecho al libre uso de su cuerpo y a vestirse y adornarse como le venga en gana. Nuestro objetivo pasa por la liberación homosexual y por ello analizamos críticamente aquellas conductas que perpetúen los conceptos machistas de la sociedad capitalista. Algunos travestis no hacen más que acentuar las diferencias entre hombre y mujer dentro de la óptica más tradicional. A mí me parecería muy positivo que los travestis imitaran a la mujer moderna, liberada, con iniciativas. Sin embargo el travesti se erige en modelo de mujer objeto, de mujer supermaquillada que no tiene otra misión que agradar al macho.[29]

Se trata de un texto que ignora por completo el carácter paródico que la crítica posmoderna ha visto en el travestismo. En otros textos parece asumirse que se es afeminado porque uno «no puede evitarlo», porque se han interiorizado discursos opresivos. Se presupone que el afeminamiento jamás puede ser deseable; que nadie con capacidad de elección querría ser una loca. Pero ¿qué pasa si se trata de una opción buscada? ¿Por qué resulta tan difícil asimilar que incluso en un ambiente de libertad hay gente que prefiere ciertos

29 *Party*, 2-10 de octubre de 1978.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

comportamientos? ¿Por qué asumir que la pareja monógama es una suerte de «lugar natural» para todos? ¿Por qué empeñarse en hacer de la virilidad el modo identitario natural para los hombres?

Esta frustración se transmite a la intelectualidad gay hispana, incluso en años recientes. En *Identidad y diferencia* (1997), José Miguel G. Cortés arremete con vehemencia contra la instrumentalización del homosexual afeminado al que se toma, metonímicamente, por representante mediático del homosexual. La loca es, se nos dice, políticamente incorrecta, un modelo ya superado. En palabras de Cortés:

> En los años sesenta y setenta, con un importante clima represivo, se podía entender como un intento de ser aceptado por la sociedad, dando una visión folclórica y divertida de la homosexualidad que limara la tensión. Pero hoy en día, creemos que es producto del autodesprecio que lleva a muchas *locas* a no considerarse lo suficientemente hombres, de la creencia personal de que si te gustan los hombres debes de ser mujer, del pensar que lo *suyo* es de nacimiento y no son *culpables*, de la asunción de todos los tópicos con que la sociedad ha querido humillarnos, de la inmersión en una cultura popular, hecha de revistas y música folclórica, basada en conceptos sexuales bastante discutibles sobre el papel de la mujer, el amor eterno o la función del hombre.[30]

En una opinión más matizada, Juan Vicente Aliaga distingue, a partir de una lectura algo sesgada de Judith Butler, entre representaciones transgresoras de lo afeminado (como el Anarcoma de Nazario o la Patty Diphusa de Almodóvar) y la imagen del homosexual afeminado o del travesti en los medios de comunicación se le impide toda evolución y queda fijada en función de un estereotipo heterosexista (como sucedería en *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti, o *El anarquista desnudo*). El segundo tipo estaría «haciendo el juego» al heterosexismo. El mayor peso de su argumentación se dirige contra el uso del travesti por parte de los medios para colgarse medallas de progresía. Aliaga constata, con total acierto, que los travestis carecen *en sí* de cualquier valor transgresor: «Poner una *drag-queen* en la mesa de un diputado de la derecha española no hiere hoy en día sensibilidades. Al contrario, las puede vestir y engalanar, y ello en parte explica el auge actual mediático de las antaño denominadas *transformistas*»[31]. Pero, de manera más discutible, esto le sirve como base para dar un mayor alcance a una crítica al afeminamiento como representación preferida de la homosexualidad. En este salto parece borrarse la diferencia entre estrategias heterosexistas de representación del homosexual y la feminización en sí como una de las posibilidades legítimas de expresión. Así, el crítico confiesa que el lugar común del homosexual equiparado con «transformistas aflamencados» le «da grima»[32].

Estas actitudes de críticos y activistas son signo de un sustrato fóbico (la palabra «grima», resulta ilustrativa en este sentido) y por lo tanto no contribuyen

30 Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, *Identidad y diferencia*, Madrid, Egales, 1997, p. 129.
31 Ibid., p. 71.
32 Ibid., p. 64.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a una discusión serena. ¿Qué es lo que produce grima? ¿Que se relacionen afeminamiento y homosexualidad? El subtexto ginofóbico es, por supuesto, inconsciente, y coexiste con un impulso claramente libertario.Tanto en el caso del activismo como en el de los críticos citados o los guionistas de los medios, parece plantearse una disyuntiva entre dos tipos de homosexualidad: una basada en el deseo transgresor, que es «naturalmente» normal (o sea, «masculina») en términos de identidad y otra basada en la inversión de roles que es «naturalmente» femenina[33]. Estas disyuntivas, como hemos visto, siempre son falsas por estar basadas en una visión esencialista del género o en la implicación de que hay una manera «buena» de «ser homosexual».

En este sentido, conviene recordar que una de las ideas de que parte Butler es que no hay identidades originales. Masculinidad y feminidad son imitaciones construidas en lo simbólico, se den en hombres o en mujeres; que la masculinidad no es esencial al hombre y que el horror por la pluma es sólo un signo de la devaluación (misógina) de todo lo que reproduzca lo femenino. Así, partiendo de esta falsa dicotomía implícita, en los medios se prefiere reflejar el segundo «tipo» de homosexualidad. Se trata de una elección a todas luces homofóbica. Pero tampoco podemos pasar de ahí automáticamente a extender esta homofobia a *cualquier* expresión de la homosexualidad en términos de afeminamiento, hasta el punto de que se considera un signo de «homofobia interiorizada». La instrumentalización común en los setenta del travesti para dar una imagen determinada de la homosexualidad era homófoba, pero no el afeminamiento en sí. En relación a la tradición, se trata de una asociación con una larga historia, y descartarla supone invalidar o desautorizar esa historia con el fin de legitimar un presente en que esas elecciones resultan sospechosas.

Pero además, los juicios que tratan de separar afeminamiento y homosexualidad dan por sentado que la representación funciona en un sentido predeterminado. Así, Aliaga esencializa el valor libertario del Anarcoma de Nazario. Según su lectura, el travesti Anarcoma sería un ejemplo de transgresión precisamente porque, *a pesar de tener cierta apariencia femenina* se comporta de manera viril. Su virilidad redime in extremis las imágenes que asocian afeminamiento y homosexualidad. En realidad, la representación no es necesariamente libertaria o no. Dado que la homofobia forma parte del inconsciente social, siempre precede a los procesos de significación.

En realidad, la presencia del travesti en el mundo mediático de la Transición perfectamente podía ser un signo de liberación. Si, *además*, contribuyó a mantener vivos mitos reaccionarios sobre la homosexualidad, ello se debió a que su inserción en el discurso tendía a hacerse a partir de una retórica heterosexista. De hecho, es algo que quedará ilustrado en la evolución de los shows que presentamos a continuación: sin duda, hay presiones para presentar al travesti desde una perspectiva heterosexual. Pero también habrá resistencia a esas presiones, quizá menos obvias, pero nada despreciables.

33 El ejemplo de travestismo transgresor que Aliaga parece preferir es el Anarcoma de Nazario. ¿Significa esto que el travesti sólo puede identificarse con la homosexualidad cuando no es realmente afeminado? De nuevo parece presuponerse que la virilidad es lo preferible. Incluso para los homosexuales.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En sí, un travesti afeminado no tiene por qué constituir una representación que devalúe al homosexual, no tiene que ganarse legitimidad y aplauso comportándose virilmente. Al considerar «superado» lo femenino en el ámbito de lo gay o, de manera más problemática, al considerarlo un signo de «autodesprecio», estamos esencializando la homosexualidad en términos muy concretos que acaba por excluir a buen número de homosexuales del centro de la identidad «correcta». Algunos homosexuales afeminados adoptarán esta actitud para pacificar la agresividad heterosexista. Para otros será una alternativa plenamente buscada. Esta elección no los hace menos modernos. Tampoco les hace más radicales.

2.2 IMÁGENES DE LOS TRAVESTIS

Los shows de los travestis

El transformista clásico seguirá teniendo cierto predicamento durante la Transición, aunque progresivamente marginado por el movimiento e incluso por la nueva ola de travestis. Sin embargo, de nuevo hay que insistir en que el cambio generacional significaba que los mismos números habían adquirido un sentido diferente. Una imitación de Lola Flores no significa lo mismo en los años sesenta que a mediados de los ochenta. El reciclaje es un concepto clave para entender lo que sucede: de la necesidad se pasa a la elección, y en la recontextualización de las viejas formas hay siempre un elemento de ironía que no llega a cancelar toda su fuerza emocional.

La clave para entender figuras de transformistas y travestis es la mirada camp como retórica de complicidad, tal como se ha descrito en el primer capítulo. La copla, por ejemplo, es importante en la caracterización de Ocaña. Al recuperarla a través del disfraz y el exceso, el efecto puede ser cómico. Pero en las interpretaciones del travesti se mantiene un fondo de emoción: Ocaña no es Concha Piquer, ni siquiera es Miguel de Molina, pero su interpretación de «Yo soy esa» en el Café de la Ópera tiene la misma verdad que en los intérpretes del pasado. De alguna manera, Ocaña ha hecho suyo el viejo tema de Rafael de León, gracias a su inserción en una tradición. Según Butler[34], lo que sucede en esta canibalización va más allá del mero «homenaje» a la estética del franquismo. Lo que Ocaña nos recuerda es que ni Miguel de Molina ni Concha Piquer eran «de verdad», que no hay nada esencialmente franquista en las canciones de Rafael de León: su interpretación es, por lo tanto, la imitación de una imitación. También los cantantes del pasado envolvían la verdad emocional en disfraz y formas excesivas. No se trata de imitar un modelo auténtico: se imita una imitación de la feminidad.

Los nuevos transformistas volverán a utilizar estas viejas formas culturales, encontrando un nuevo tipo de placer en el reciclaje. La copla, el bolero, el cine popular de Hollywood, incluso las manifestaciones religiosas populares se convierten en fuentes de placer para homosexuales desde una nueva perspectiva. En definitiva, todo lo que remita a cualquier tipo de sensibilidad exacerbada o

34 Butler, 1991.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gustos estereotípicamente «femeninos» queda consignado al ámbito de lo marginal.

Al declarar los contenidos de la cultura gay de supervivencia anatema por partida doble (desde el punto de vista de la izquierda y desde el punto de vista del activismo gay) se privaba a toda una generación del orgullo por su pasado y de la memoria de sus emociones. El transformista servirá de puente con el pasado y vínculo con una tradición que muchos no querían ignorar.

Muchos provenían de ambientes rurales, casi todos cuentan que han sido víctimas de vejaciones o incluso violaciones. Todos tratan de escapar de un estereotipo que se les imponía como una sentencia: el del «mariquita del pueblo». Y en ocasiones más por no soportar el conservadurismo del pueblo que por cualquier sentimiento de inferioridad debido a la interiorización de la homofobia. La ciudad representa, como para el Nemesio de Retana en *A Sodoma en tren botijo*, la oportunidad de conocer un mundo fascinante, divertido, donde uno puede reinventarse. Los travestis hacen realidad una fantasía camp que era severamente castigada en el pueblo, y el contenido de esta fantasía es el mundo del espectáculo. El falso lujo de los teatros de variedades y el destello de los focos, el glamour y los trajes deslumbrantes constituyen un reclamo irresistible, metonimia del nuevo mundo en el que uno entra tras escapar de la sordidez rural. Precisamente esta fascinación por un tipo de arte popular que se considera políticamente incorrecto ha contribuido a la estigmatización del travesti.

Llegaban a numerosos locales de las grandes ciudades, especialmente Madrid y Barcelona. Esta última fue durante la década de los setenta la auténtica meca para transformistas y travestis con locales como Barcelona de Noche, Gambrinus, Copacabana, El Molino, El Whisky Twist, La Taberna de Apolo, donde el público consistía en un batiburrillo de curiosos heterosexuales y de homosexuales. La figura más legendaria del show de transformistas del franquismo fue Míster Artur, un auténtico superviviente de los cuarenta cuya actividad profesional continuaba en los años setenta. Su nombre real era Modesto Mangas y adoptó diversos sobrenombres, masculinos y femeninos, según las oleadas de liberalización o represión. Llegó a convertirse en una estrella sui géneris con una leyenda propia. Se decía que había sido amante de aristócratas y toreros. Él mismo propagó el rumor de que había ligado una noche con Paul Newman. Trabajó en espectáculos de gran empaque, como las revistas de Celia Gámez, y llegó a debutar en el Carrol de París. Entre sus admiradores se contaba el director italiano Federico Fellini, ávido frecuentador de los espectáculos del Paralelo barcelonés durante el franquismo. Consiguió fama y dinero, pero, nos dice, jamás el amor. La trayectoria que trazan Alcalde y Barceló[35] excita la curiosidad del lector: es la vida ejemplar de una gran diva del espectáculo antes de que la televisión impusiese una nueva lógica, con todos los tópicos y contada a través de una voz que es la quintaesencia de la pluma verbal que más tarde encontraremos en algunos personajes de Mendicutti. Además permite un raro atisbo de las subculturas homosexuales en el mundo de las variedades durante años de brutal silenciamiento de la expresión homosexual.

35 Jesús Alcalde y Ricardo J. Barceló, *Celibería gay*, Barcelona, Personas, 1976, p. 121-143.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Los primeros años de la Transición no fueron fáciles para los transformistas. La LPRS se aplicaba contra ellos con asiduidad. Si bien el escenario funcionaba como marco de contención dentro del cual se aplicaba cierta tolerancia, quienes saliesen del mismo para ir, por ejemplo, a la barra del bar, se exponían, por lo menos, a una noche en la comisaría[36]. La censura decretaba que los números de transformistas fueran de carácter paródico o al menos cómico, estableciendo así gran distancia entre intérprete y público. A lo largo de los setenta, se hará más frecuente un sentimentalismo que buscaba la comprensión o la tolerancia. Por otra parte, si bien el activismo fue refractario a este tipo de actividades, los reportajes contemporáneos sugieren que el modelo activista tampoco les seducía a ellos. Para los travestis entrevistados, la liberación sexual era una trayectoria individual que no se realizaba en el ámbito de la política, sino en el de la vida cotidiana.

El show de transformistas tenía cierta tradición a lo largo del franquismo y seguía la línea tradicional de imitación de estrellas. Las más imitadas eran Lola Flores (Juan Gallo se especializó en el calcar el temperamento ígneo), Rocío Jurado o Sara Montiel entre las nacionales y Liza Minnelli (eran los años en que *Cabaret* hacía furor) y cantantes italianas como Mina o Dova entre las extranjeras. Las divas folclóricas eran bien conscientes de ser objeto de imitación por parte de travestis. Así lo ha reconocido repetidamente la Montiel. Las declaraciones más explícitas en este sentido durante la Transición vinieron de la sin par Lola Flores en 1978, cuando confesó el orgullo que le producía ser, con Rocío Jurado, una de las folclóricas más imitadas por travestis.

Con la llegada de la Transición, el transformismo empezaba a pasar de moda; se impone un nuevo repertorio que incluía el destape y los travestis hormonados como una alternativa «moderna» y democrática a los viejos iconos que reproducían los transformistas. Alcalde y Barceló[37] describen la diferencia entre los dos tipos de espectáculo. El show de travestis era diferente: empieza a introducir elementos «modernos», como el desnudo; prescinde de la copla y utiliza números arrevistados o incluso claramente pop. Haces de luz, con especial énfasis en el «rojo-caliente», humo y continuas referencias al «misterio» que guarda el artista suben la temperatura del acto y cambian los motivos por los que el público acude a estos espectáculos.

Mientras que en el show de transformistas el espectador busca una buena imitación o un rato de diversión, aquí la motivación tiene que ver claramente con el «morbo», el concepto clave para entender la actitud del público ante la ola de destape de los setenta. Los actos centrales de cada espectáculo se construían como un striptease cuyo clímax podía ser un desnudo integral, en el que se desvelaba la «verdad» del artista: «... y entonces se quita la braguita y resulta que era un tío». Uno de los problemas de este tipo de espectáculo es que cada vez más adopta una estructura cuyo punto culminante es una simple curiosidad biológica. Lo que sucedió en estos años es que el arte del transformismo se va empobreciendo hasta que lo único que se ofrece al público es... un simple colgajo.

36 Ibid., p. 113.
37 Ibid., pp. 105 y ss.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Con el tiempo, la nueva identidad que en España se ha denominado con el barbarismo «drag queen» vendrá a resucitar al travesti como figura artística a través del ingenio, el glamour y la seducción. La obsesión por el sexo de la segunda mitad de los setenta hacía estas cualidades muy secundarias. «Desnudarse o no desnudarse» fue un dilema importante para los artistas de los setenta, y las entrevistas con travestis suelen incluir reflexiones al respecto[38]. Pero el desnudo acaba por imponerse. Por supuesto, el morbo del público condiciona las decisiones de los travestis para convertirse en transexuales: al realizarse una operación, la cotización bajaba estrepitosamente. El público quería lo que los propios implicados denominaban «monstruosidad». En *Vestida de azul*, las protagonistas dicen rechazar la operación casi unánimemente: no sólo puede traer problemas ulteriores (las garantías eran escasas, dado que, a menos que uno pudiera permitirse el viaje a Marruecos, las operaciones se realizaban al margen de la ley) sino que no era bueno para el negocio. Para seguir trabajando, en la prostitución o en el mundo del espectáculo, el travesti tenía que mantener su pene: la gente buscaba el morbo de una combinación entre lo femenino y lo masculino.

El cine nos ha dejado con varios testimonios del tipo de espectáculos de la época. En *Los placeres ocultos*, el protagonista, Eduardo (interpretado por Simón Andreu), lleva al joven proletario Miguel (Tony Fuentes), a quien quiere seducir, a un show de Paco España. La reacción del muchacho consiste en reírse del transformista: «Siempre me han hecho mucha gracia los mariquitas», comenta. Es un momento interesante que sugiere que para los «buenos homosexuales» el travesti no se identificaba del todo con la homosexualidad pero tampoco se trataba de algo que no tuviera nada que ver. Esta ambigüedad es relevante en la trama. Eduardo ha decidido utilizar la cautela con Miguel. El show de travestis constituye una buena coartada porque puede presuponer una mirada heterosexista, con lo que resulta mucho más adecuado, como lugar para tanteos, que un club gay. Por otra parte, si el chaval tiene una actitud más abierta hacia las intenciones de Eduardo, puede aprovechar para hacérselo saber sutilmente y atajar así en la relación.

En los escenarios, los tratamientos de shock tuvieron corta vida. El travesti pierde su prominencia durante los años ochenta: pocas películas o narrativas intentan a partir de este momento una visión realista del travesti. A medida que avanza la década, el carácter de novedad en los escenarios también va desapareciendo y el público pide más sexo, y mayor crudeza. Las actuaciones apuestan por el más difícil todavía: empiezan a aparecer interpretaciones que incluyen el acto sexual, de ahí se pasa a tríos. En el mundo del espectáculo, este tipo de números sensacionalistas tiene corta vida. Nada cansa tanto como la novedad. ¿Cuántas veces puede contemplarse un número cuyo final se conoce y es siempre el mismo? El atrevimiento sobre el escenario va creciendo y se introducirán variantes con el fin de satisfacer el deseo de nuevas sensaciones. A pesar de que el género siempre tiene sus adictos, ha perdido su

38 Véase por ejemplo Alcalde y Barceló, 1976, p. 160: «Yo no lo veo eso bien. Porque si eres feminan debes mostrar lo que tienes de femenino y esconder todo lo que sea varonil. Entonces yo estoy en contra de eso, aunque respeto que haya quien lo haga. Además, por todo el oro del mundo, yo no la enseñaría nunca. Se quedaría en la incógnita, porque es mucho más bonito y más fino así.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

centralidad. El travesti un tanto cutre de los setenta entra en crisis para dar paso, gradualmente, al modelo «drag queen», despojado de los lastres del franquismo. La drag queen hace gala de mayor ingenio que sus predecesores, y su vestuario es aun más excesivo. Encuentra fácilmente un lugar mediático. La manipulación será ahora mutua.

Las representaciones del docudrama y el show arrevistado atrapan al travesti (y, por extensión, a la loca) en una retórica fatal: simple objeto de la representación, en la que su propia voz queda apropiada por el heterosexismo. Pero hubo importantes alternativas a este modelo de representación. La decadencia del show de transformistas clásico no supone la desaparición de la loca de los escenarios. Ni mucho menos. Si bien desaparece como espectáculo de masas para heterosexuales, a partir de los ochenta conocemos un florecimiento del cabaret en el que la voz de la loca se libera de las ataduras del heterosexismo para, a través de un estilo camp, plantar cara a toda ortodoxia. Los shows de Ángel Pavlovsky, de gran popularidad en la Barcelona de los ochenta, constituyen un ejemplo preciso de cómo el artista da la vuelta al heterosexismo a través del ingenio y el descaro. Pavlovsky juega con el género y se presenta como «una loca», pero no se limita a ser marioneta del discurso heterosexista.

En Valencia, Rampova que había sido detenida por «peligrosidad social» en los setenta, se une a otras amigas y artistas para formar su propia compañía de cabaret. El grupo Ploma-2 proponía performances aún más incisivas que en el caso de Pavlovsky. La agresividad contra el heterosexismo no es aquí un mero subtexto: se hace explícita a través de estrategias que incluyen efectos de distanciamiento brechtiano y parodias de formas establecidas, en un estilo que recordaba el cine activista del alemán Rosa von Praunheim. Este tipo de intervenciones ilustran algo que estudiaremos con más detenimiento al final de este capítulo: el potencial revulsivo del camp. La loca de las parodias ha salido respondona.

2.3 EL TRAVESTI EN EL DOCUDRAMA DE LA TRANSICIÓN

En los años inmediatamente posteriores a 1975 se produce un buen número de películas de lo que se llamaba «tema fuerte». Se trataba siempre de cine sensacionalista que aprovechaba la nueva situación de libertad para ofrecer tramas de temas espinosos o polémicos hasta entonces prohibidos. El sexo fue uno de los temas centrales de esta corriente, y, no podía ser de otro modo, hubo atención especial a todo lo que se consideraba poco convencional. Varias de estas películas trataban sobre transexuales. En ellas se introduce siempre un elemento de información al público general, con lo cual guiones algo simplistas estructurados a partir del choque melodramático quedaban justificados en términos científicos. La elección del docudrama como marco condiciona el sentido de la película y lo que se dice en ella sobre los travestis. La pretensión de didactismo apenas deja lugar al placer. Se trata de un género mixto que participa del documental y del culebrón y que siempre tiene un elemento de sensacionalismo. Como en el documental, se sugiere al espectador que la escasez de medios y la pobreza técnica tiene como fin presentar la realidad de

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

manera transparente y sin adornos: se pretende que nada se interpone entre el mundo y el texto. Pero esta realidad no excluye nunca momentos de puesta en escena preparada (algo que sucede, de manera menos obvia, incluso en los documentales propiamente dichos). En el docudrama hay una tendencia a la dramatización a partir de unas notas para crear enfrentamientos y discusiones centradas. La confesión es, recordémoslo, una convención que implica unas posiciones retóricas concretas y que sitúa al sujeto que se confiesa en una posición determinada. Al adoptar la confesión como motor de la película, los personajes quedan subordinados a la mirada voyeurista.

El docudrama tiene ciertos temas recurrentes, dentro de los cuales se acentúan sus aspectos más inusuales. Ciertas actividades (prostitución, delincuencia) o individuos (esposas apaleadas, niños difíciles) se consideran apropiados para el género, otros no. Se trata de un género que siempre ha de proporcionar una sensación de superioridad al espectador, unida a cierto alivio por no pertenecer al mundo retratado: glamour, elegancia o felicidad no resultan por lo tanto apropiados en el género. Elegir la vida de travestis como asunto resulta significativo de los temas que provocaban curiosidad del momento.

El transexual (1977), dirigida por José Lara e interpretada por Agata Lys y Paul Naschy, constituye uno de los ejemplos más excesivos. Se trataba de una narrativa que, como era habitual al tocar este tema, se basaba en hechos reales. La trama principal consiste en las andanzas de un reportero por el submundo urbano en busca de Lola, una transexual que ha desaparecido. A esto se añaden las intervenciones de Yeda Brown, una transexual que habla directamente a cámara sobre los detalles del cambio de sexo. La mezcla de aspiraciones científicas con la trama periodística produce momentos de hilaridad (como cuando nuestra cicerone nos asegura sin la menor ironía que de pequeña los médicos le aseguraron que tenía «demasiados cromosomas femeninos»). A través de estos comentarios se pretende generalizar la historia particular de la protagonista (narrada a través de flash-backs) para construir un discurso «sobre el fenómeno de la transexualidad». El final contiene un elemento didáctico y moralizador: Lola muere en una operación de vaginoplastia gracias a la que esperaba hacerse mujer del todo para satisfacer a su amante, interpretado por Vicente Parra; esto sucede, como nos advierte la narradora, porque dichas operaciones, al ser ilegales, carecen de garantías.

Una línea similar de exploración del «tema» adopta *Cambio de sexo* (1976), de Vicente Aranda, igualmente inspirada por un caso real. Aquí José María (una jovencísima Victoria Abril) es un muchacho al cual su padre, un hombre tan campechano como violento, lleva a un club de transformistas. Allí queda totalmente fascinado por la interpretación de Bibí Andersen (años antes de convertirse en Bibiana Fernández). Gracias a la ayuda de Bibí, se someterá a una operación de cambio de sexo. *Cambio de sexo* es una película provocadora que trata de distanciarse del estereotipo. No es un objetivo fácil de alcanzar. De alguna manera los tratamientos sobre travestis inciden siempre en lo «anormal» para dar al espectador heterosexista una posición privilegiada: por una parte se le pide la comprensión, por otra se impide toda identificación.

Los elementos documentales se encuentran presentes en ambas. Es como si, al tratar de transexualismo o travestismo, fuera necesario recurrir a un estilo escueto, solemne, quizá para compensar tratamientos frívolos que abundaban

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en el arte popular. Pero la seriedad no es garantía de actitud progresista. De hecho, lo contrario es cierto. Mientras que en las representaciones frívolas (por ejemplo, los shows de Pavlovsky y Paco España) existe un lugar para la diversión que puede conducir a la identificación, las aproximaciones científicas al tema hacen uso, en ocasiones con las mejores intenciones, de estrategias que convierten al travesti en objeto de una representación heterosexista de la que difícilmente puede escapar. Esto sucede de manera muy clara precisamente en la película que más intenta alejarse de la ficción para acercarnos a la realidad de los travestis.

Vestida de azul (1977), de Antonio Giménez Rico, es un docudrama voluntarioso, lleno de «respeto» hacia los individuos, con nula capacidad para entender la diferencia entre realidad y la retórica del realismo; se inicia con el consabido rótulo que insiste en la veracidad de lo narrado, y se propone así como un documento que satisface la curiosidad del espectador de mentalidad abierta. *Vestida de azul* olvida que las decisiones artísticas siempre tienen un componente ideológico y que el realismo no es una excepción. Al seguir al pie de la letra las convenciones, el discurso de Giménez Rico participa del tipo de retórica heterosexista que hace del travesti un ser extraño, infeliz y anormal[39]. Se estructura a partir de confesiones de un grupo variopinto de seis travestis. Cada una narra frente a la cámara su trayectoria vital, así como anécdotas cotidianas, con especial énfasis en dificultades que encuentran por «ser como son». Estas confesiones se alternan con escenas preparadas sobre situaciones concretas: una visita al médico, una carta a una madre que desconoce la nueva identidad de su hijo, una conversación con un sacerdote progre (que insta a una de las protagonistas a reclamar públicamente sus derechos), la confrontación de otra con su ex mujer, que le acusa con acritud de haberle engañado, una comida familiar, etcétera. Todas ellas se dedican a la prostitución, al espectáculo o a ambas cosas. Sus historias hablan de felicidad, desgracias, triunfos y fracasos; en sus vidas parece haber buenos y malos momentos.

Más o menos como la vida de todos. Nada de esto explicaría la melancolía rayana en la sordidez que se desprende de esta película. Como han mostrado Nazario, Mendicutti o Almodóvar, las narrativas con travestis no tienen por qué ser tristes o desgarradas: por el contrario, puede haber en ellas un sentido gozoso de la vida, del mismo modo que puede haber sordidez en la vida de un padre de familia. En realidad, los medios por los que se transmite esta infelicidad se superponen a las historias personales por medio de decisiones de los creadores de la película, que contribuyen así a hacer del travesti un mero objeto de contemplación que puede generar tolerancia, pero que sin duda queda deshumanizado. Es como si esta deshumanización fuera el precio necesario que hay que pagar por la visibilidad. Las estrategias heterosexistas se desarrollan a varios niveles.

El travesti se convierte en un mero objeto de la mirada ya desde el propio título. *Vestida de azul* es, por supuesto, una referencia a la famosa canción infantil sobre una muñeca. Desde este momento, se sugiere que el travesti carece de vida propia, no es más que un objeto algo mecánico. Esta idea se

39 Unas declaraciones del director a *Diario Español* (23/10/1983) ponen de manifiesto el paternalismo de su actitud.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reforzaba en el cartel de la película con la imagen de una muñeca algo siniestra («No es un hombre. No es una mujer. Es una muñeca», decía la frase publicitaria con una grosera falta de sensibilidad). La imagen también contribuye a su deshumanización. Los personajes de la película se definen en función de apariencia, de vestimenta. El color azul remite también a cierta fantasía optativa de paz y serenidad que, irónicamente, parece fuera del alcance de los personajes.

La propia estructura de la trama contribuye a hacerla parecer una suerte de museo teratológico. Seis ejemplares distintos nos muestran diversas facetas de la vida de un estereotipo: una de ellas contempla la llegada de la vejez, otra es la «sensible» que da el paso de contarlo a su familia, otra estuvo casada y engañó a su mujer, la cuarta pertenece a la comunidad gitana, la quinta, toda glamour, alterna el mundo del cabaret con el de la prostitución, mientras que la última regenta un burdel de lujo. La película progresa a partir de momentos en que la extrañeza del travesti choca con la realidad cotidiana. El travesti siempre es incongruente, nunca acaba de encajar: continuamente se reclama la sorpresa del espectador. Una comida familiar que trata de transmitir una sensación de concordia y serenidad aparece forzada: es difícil para gente incómoda por la presencia de las cámaras crear la imagen de concordia, y los diálogos algo surrealistas no ayudan; es posible que se basen en intercambios «reales», pero el diálogo cinematográfico real nunca es simplemente copia de lo que los individuos dirían en su vida cotidiana. El momento en que una de las protagonistas se somete a examen médico tras ser llamada a filas produce el mismo sentimiento de incongruencia que deriva hacia la hilaridad cuando los funcionarios apenas reaccionan. Dado que el mensaje reivindicativo es mínimo, en el choque entre personaje y realidad es el primero el que parece estar en un error.

Pero la homofobia implícita en la retórica de *Vestida de azul* se descubre sobre todo en la puesta en escena. En un momento cerca del inicio, Loren, el travesti más maduro que se dedica a la prostitución callejera, muestra su casa a los espectadores. Mientras lo hace, la oímos hablar de lo a gusto que se siente a solas, de haber llegado a una situación en que no necesita a nadie en su vida y la paz que ello le produce. Sin embargo, el director, con la eficaz colaboración de Teo Escamilla, se empeña en sugerir que quizá se engaña, que la vida que lleva, a pesar de lo que dice, es profundamente sórdida. Así, se nos presenta el personaje mirando por el balcón o empequeñecido por el recargado mobiliario, vagando por una casa en sombras. Esta idea queda corroborada con un plano que nos la presenta mirando el espejo (imagen recurrente a lo largo de la película, que apunta a una identidad siempre dividida) con atención, como descubriendo su propia soledad, como enfrentándose a sí misma. De nuevo la identificación entre el travesti que se dedica a la prostitución y la infelicidad homosexual es una elección que viene determinada por estructuras heterosexistas. Tanto el mundo del espectáculo como el de la prostitución aparecen con cierta prominencia en los textos que reflejan el periodo: novelas como *Los amores prohibidos*, de Leopoldo Azancot, *Plumas de España*, de Ana Rosetti, o *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Mendicutti. Una sensación similar se produce cuando el personaje nos cuenta sus experiencias en la mili. En manos de Eduardo Mendicutti, la misma situación mostraría el triunfo de la

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diferencia y se convierte en signo de libertad. Aquí, gracias al uso de una semipenumbra que crea un fondo oscuro y el estatismo en la realización (suponemos que para evitar todo adorno) se sugiere que su presencia era incongruente, casi ridícula. La voz de la puesta en escena se sitúa así por encima de los personajes cuestionando cualquier momento de autorrealización.

Así, las buenas intenciones de *Vestida de azul* consiguen relativamente poco: el travesti no aparece como un individuo capaz de felicidad, no consigue alcanzar la cotidianeidad, no se le permite el acceso al mundo «normal». Es cierto que las historias que cuentan son reales. Pero también que de entre todas las posibles historias reales de estos personajes se han elegido las que confirman cierto estereotipo sobre sus vidas. La selección de materiales narrativos, de género, las decisiones de puesta en escena son externas a la propia vida de los travestis y consustanciales al modo convencional de representarla como sórdida. En último término, la retórica de que hace gala este film es muy similar a la de los espectáculos del periodo, apropiando al travesti desde una mirada heterosexista.

3. EN PRIMERA PERSONA: EXPRESIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE LA TRANSICIÓN

3.1 LOS HOMOSEXUALES COMO DESTINATARIOS

A la visibilidad por el consumo

Las necesidades de un determinado grupo pueden hacerse visibles y normalizarse a través de la interpelación a los miembros de ese grupo desde los medios públicos. Hasta los años setenta, la interpelación a los homosexuales como ciudadanos había sido nula: el espectador o el lector siempre se presuponen heterosexuales. Hemos visto algunos ejemplos en el campo del ensayo periodístico: aunque se trata de textos dirigidos «a todos», la complicidad está siempre con el heterosexual. Algo similar podría decirse de *La muerte de Mikel*, película que a duras penas podría ayudar al homosexual a crearse una imagen positiva de sí. «El homosexual» era aquello de que se hablaba, pero no alguien a quien uno se dirigiera con normalidad. En todo caso, se les instaba a abandonar sus malas costumbres o se les amenazaba con oprobio y penas varias. Esto hacía que los homosexuales tuvieran que realizar lo que se ha denominado «lecturas oblicuas»: las historias de mortificación o marginación de las protagonistas de la copla o el dolor melodramático se interpretaba para dar sentido a la propia condición, como hemos discutido en el capítulo anterior. También hemos visto cómo, ya desde Retana, era posible cierta comunicación cómplice, casi secreta.

La nueva situación conduce a un cambio de referentes y una sustitución de los viejos iconos basados en una sublimación que se vivía como necesaria. El paso de una cultura homosexual de opresión a otra determinada por la oposición al sistema se produjo pocos años antes en otros países y puede verse claramente en el relevo de referentes para los gays. Judy Garland, Edith Piaf y Zarah Leander dieron paso a nuevos iconos que representaban una nueva cultura gay de discotecas y mayor visibilidad, dando lugar a un énfasis en el

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ocio que puede asociarse al avance del capitalismo global en los años ochenta: Diana Ross o David Bowie se convierten en los nuevos ídolos mediáticos. Cambiaron los contenidos de la cultura gay, es cierto, pero también cambió su función. Hemos visto que una de las actitudes posibles podía ser la ironía camp. Pero se podía ir aun más lejos. De ser sobre todo una tabla de supervivencia a través de voces excesivas, desgarradas o dolientes que hablaban de emociones prohibidas se pasó al aullido de placer, al eslogan insolente. Ahora, por primera vez en la historia de nuestro país, vamos a encontrar ejemplos de interpelación institucional directa a los homosexuales en cuanto a grupo a partir de referentes modernos: la interpelación se hace pública y el grupo interpelado no sólo adquiere visibilidad, sino también inicia un proceso de normalización como *sujeto* de cultura[40]. Ha aparecido un nuevo lector, un nuevo espectador: en definitiva, un nuevo consumidor.

La interpelación no forma parte necesariamente de una mayor comprensión de la homosexualidad, sino de una mayor apertura respecto al sexo y de una revalorización del consumo como rasgo de ciudadanía. Los ensayos sobre homosexualidad también cambian su tono y su articulación. Los textos que aludían a la homosexualidad durante el franquismo, eran dirigidos a la población «normal» para describir a estos «otros» (cuyo estatus de desviados los convertía en espectaculares objetos de observación) y avisarles sobre el daño que pueden causar o invitarles al escarnio. A esto hay que sumar un extraordinario número de publicaciones o boletines (en muchos casos de pequeña tirada y con una duración de pocos números) elaboradas sobre todo desde el movimiento: *Debat Gai* (1978-1980), *La Pluma* (1978-1979), *Amigo* (1980-1981), *Gay Hotsa* (desde 1977), etcétera.

Así, a principios de los ochenta existían diversas revistas comerciales dirigidas específicamente a los homosexuales (*Party* será la más importante entre ellas), se contaba con diversos films explícitamente homófilos (pocos españoles, pero no olvidemos la pequeña oleada que supuso la cosecha de Hollywood del 82) y algunas editoriales habían desarrollado líneas que buscaban a ese público gay (por ejemplo, la colección Cuadernos Ínfimos, de Tusquets, o Contraseñas, en Anagrama, por no hablar de Rey de Bastos, en Laertes, la primera colección dirigida al público homosexual que incluyó ensayos y narraciones claves de los ochenta).

Cabe destacar el papel de una revista como *Ajoblanco*. A pesar de que no tenía una línea exclusivamente gay, fue la primera en introducir la opción «chico busca a chico» en la sección de contactos y fue foro de expresión del discurso homófilo, del activismo a la movida. *Ajoblanco* fue una propuesta característica de la transición española: refractaria a toda idea de gueto o identidad, lanzaba guiños a lectores gays, pero también a libertarios de todo tipo. Se rechaza

40 En el campo de la cultura popular cabe mencionar al cantante Leonardo Dantés, que llegó a grabar un disco homófilo en 1979. Recibió cierta atención por un tema llamado *Enamorado de Javier*. Al tratar de lanzarlo, fue víctima de la injuria por parte de Pepe Domingo Castaño, muy influyente entre los productores discográficos del momento, que la calificó de «pornográfica», simplemente porque hablaba de amor entre hombres. Un ejemplo de la letra revela tal percepción como paranoica: «Un día apareció en tu vida/ y la ilusión perdida/ en tu alma renació/ pensaste que con él tendrías/ la luz y la alegría que antes te faltó». Como se ve, puro sentimentalismo comercial, mucho menos pornográfico que aquello de «Hace tiempo que no siento nada al hacerlo contigo» de Rocío Jurado, por ejemplo. Véase entrevista en *Party*, nº 123, 20-26 de agosto de 1979. Este tema no fue el primero: el artista Pierrot grabó, en 1977, un tema cuyo título era «Soy homosexual».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cualquier tipo de gesto que lleve a una institucionalización del homosexual. Se trata de un modelo diametralmente opuesto a publicaciones contemporáneas como *Zero*.

Estos materiales no sólo se dirigían a lectores gays, sino que les aconsejaban y creaban un contradiscurso contra la culpa y la marginación, tanto a través de la literatura como del ensayo. Las publicaciones creaban un sentido de unión a partir de intereses comunes de manera tan efectiva como el discurso militante clásico. El camino hasta aquí fue complejo, y merece cierta atención.

Caja de herramientas: la revista *Party*

Dada la precariedad de las identidades sexuales en ese periodo, la interpelación es también precaria: el fenómeno *Los chicos de la banda* fue, en último término, puntual. Pero marca el punto de partida a la hora de constituir una comunidad de consumidores que sólo se consolidará a mediados de los noventa con la aparición de los negocios gays. Los setenta ven un primer florecimiento que ya sugiere múltiples posibilidades. Ahora, tras décadas en que tal interpelación se había realizado sólo de manera muy soterrada, empezamos a percibir la presencia homosexual en la autoría y, más importante, la aparición de un público homosexual al que pueden dirigirse ciertas publicaciones. Es el inicio de la entrada de la homosexualidad en el mercado que, para algunos analistas, constituye la clave de su integración social (para bien y para mal). En este sentido, la trayectoria del semanario *Party* resulta representativa de los modos en que tal proceso tiene lugar.

En sus primeros tiempos, *Party* no parecía sino una manifestación más de la ola de erotismo que según los puritanos asoló el país en la segunda mitad de los setenta. Los primeros números, que salen a la calle en 1976, constituyen el documento perfecto para observar el modo en que la diversidad de orientaciones e identidades sexuales se integra en el ambiente generalizado de curiosidad. En primer lugar, en 1976 todavía se consideraba casi obligada una coartada para una publicación de desnudos: la publicación se denomina *Revista sobre el Mundo del Espectáculo*. Por supuesto, quienes esperasen que en las páginas del semanario se encontrara información sobre el último montaje de Víctor García o la última producción en el Liceo quedaban decepcionados. La idea de «espectáculo» que se manifiesta en *Party* es esencialmente camp: lentejuelas, plumas, luces de colores y kilos de maquillaje. El ámbito principal es el del cabaret, la revista (formas tradicionalmente apropiadas por los homosexuales) y cierto cine erótico. Así, las espectaculares estrellas tenían una excusa perfecta para salir bien ligeras de ropa.

Party es un ejemplo de la nueva situación social, y el grueso de las nuevas revistas tenían que ver con el «destape». Como sucedía en muchas otras publicaciones, en *Party* aparecen *starlettes* desnudas, generalmente chicas de revista, azafatas del *Un, dos, tres* o coristas del Paralelo con deseos de triunfar en la nueva situación. Encontrabamos algunas caras que alcanzarían la fama: Esperanza Roy, Victoria Abril, Mayra Gómez Kemp o Bárbara Rey. Pero en la mayoría de los casos las rutilantes «*starlettes*» fueron rápidamente confinadas al olvido. En este sentido, se trataba de una más en el aluvión de revistas eróticas. Los desnudos eran cosa habitual en la época y los incluía hasta el *Fotogramas*.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sin embargo, había en *Party* un aspecto que la hacía «diferente». Cada semana, ya en la primera etapa, incluía un desnudo masculino. A medida que pasan los meses, la presencia de desnudos masculinos es mayor. Pocas veces serán estrellas de primera. Quizá José Vélez sea el ejemplo más famoso. Por lo demás se trataba también de aspirantes: Juan Ribó o Juan Carlos Naya, por ejemplo. Hasta aquí, era fácil vender la revista como algo dirigido a la curiosidad morbosa de lectores liberados de ambos sexos. La coartada podía ser la pareja liberada: Susana Estrada para él, chulazo de turno para ella. Pero, como puntualiza Pere Sánchez, que colaboró en la revista y es hoy redactor de *Mensual*, la coartada hetero también llevaba a situaciones complicadas con lectores que se sentían engañados al conocer los auténticos contenidos de la publicación.[41]

Eloy Rosillo, director de la revista durante este proceso, comenta que no fue fácil darle un giro que interpelase más directamente al lector homosexual. Primero había que convencer a los editores (que no eran homosexuales) de que había un mercado, para lo cual tenía que reforzar los aspectos más inmediatamente atractivos a dicho lector (es decir, lo erótico). Y al mismo tiempo, quería mantener ciertas secciones que pudieran ayudar a los homosexuales de España, en particular los homosexuales de provincias, aislados en situaciones a veces insoportables:

> Conseguí de momento que se aceptase un consultorio serio, documentado, de cierta entidad, y les pareció bien: a ellos por el índice de ventas, y a mí por la posibilidad de ir concienciando a un tipo de lector (siempre he sentido especial debilidad por los gays de provincias, espantados por obligación, casados por necesidad, con esparadrapo en la boca, en el culo y las manos, anulados hasta bajo cero y también por la adolescencia que quiere –quería– realizarse y no sabía cómo [...]).[42]

Así, *Party,* de manera gradual, va dejando ver un plumero que en los primeros números sólo se sugería. Del guiño se pasa a tender una mano a un sector concreto del público y de ahí a la invitación cordial a gozar de las nuevas libertades. En *Party* se advierte por primera vez el intento de responder a las necesidades de la comunidad gay: el homosexual se convierte en sujeto de los medios de comunicación. Por una parte porque, por primera vez, queda perfectamente claro que quienes escriben son (o podrían ser) homosexuales: no existen las coartadas, los intentos de distanciamiento que habían sido de rigor en cualquier trabajo previo sobre la homosexualidad. Pero también porque va quedando claro que la revista se dirige (ahora) *específicamente* a los homosexuales: las afinidades en gustos y simpatías son ya insoslayables; se busca un nuevo modelo de cuerpo masculino, atractivo según la imaginería homosexual.

Poco a poco, esta sintonía con los homosexuales interesados en las lentejuelas se va haciendo más prominente en las páginas de la publicación. Una sección, «El travesti de la semana», se dedicaba a transformistas y travestis

41 Pere Sánchez, en Fluvià, 2003, p. 171.
42 Eloy Rosillo, en Fluvià, 2003, p. 168.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

populares de los circuitos nocturnos. Y durante el año 78 se incluyen entrevistas bastante sustanciales en torno a la homosexualidad. Destaca en particular la que Eloy Rosillo realiza a Eloy de la Iglesia en que se profundiza bastante en aproximaciones homosexuales al cine y se destaca el papel de Pasolini en el cine homosexual[43]. La sección de cartas, de la que se ocupaba el propio Rosillo bajo el seudónimo Luis Arconada, es el corazón de la publicación y sirvió para convencer a la editorial de que existía la necesidad de un producto como *Party*. La mayor parte son consultas sobre problemas relacionados con la homosexualidad: casos de heterosexuales que empiezan a sentirse diferentes, de muchachos que empiezan por prostituirse y van descubriendo que les gusta el sexo con otros hombres, de homosexuales casados, de consultas sobre la salida del armario. El fenómeno es totalmente nuevo en nuestro país.

Desde 1978 los chicos empiezan a ocupar portadas, y para 1979 se trataba de una publicación casi completamente gay en la que las mujeres eran consideradas iconos camp o modelos imitables más que objeto de lujuria. Quizá sea el binomio 1978-1979 el más interesante al hablar de la revista como órgano de articulación subcultural: cada semana aparece una entrevista con una personalidad de cierta relevancia en la cultura gay del momento (una amplia gama que iba de Esperanza Roy a Enric Majó, de Armand de Fluvià a Emilio Laguna y cuya lectura resulta indispensable para una arqueología de la cultura gay del momento). A esto hay que añadir las páginas de noticias y sucesos y artículos sobre «los homosexuales en la historia». *Party* crea un lector que hasta entonces no podía existir. Los problemas de los homosexuales de 1975 podían ser muy similares a los de los homosexuales en 1978. Sin duda, la homofobia se seguía haciendo notar, y, como hemos visto, la mayor libertad de expresión a veces conducía a mayor libertad de la expresión de la homofobia. La situación social ha cambiado poco. La legislación sigue igual. Pero en términos culturales *Party* es una pequeña revolución y significa una diferencia radical entre ambas fechas. El homosexual aparece como un lector con voluntad e intereses que va más allá de la fantasía hetero. Al ser tenido en cuenta, su posición queda legitimada. Y no necesariamente como vehemente luchador por la justicia social (lucha perfectamente legítima pero a menudo carente de glamour), sino como consumidor y como buscador del placer. Es la fantasía de los propios homosexuales (tanto en la redacción como entre el público) la que aparece aquí representada. La revista incluye, unas veces de manera frívola, otras sin eludir cierto efectismo, referencias a cualquier tipo de «perversiones», a la vez que invita a hacer realidad esas fantasías: difundiendo información sobre lugares de ligue e incluso consejos prácticos para transformistas.

Dentro del conjunto de manifestaciones en torno a la homosexualidad durante aquellos años, *Party* constituye un fenómeno cuyas repercusiones reales son difíciles de calibrar, ya que se difunden especialmente en los niveles más efímeros de la comunicación cultural. Lo que resulta indudable es que abre nuevos espacios de fantasía y se dirige al homosexual de la calle sin apelar

43 *Party*, nº 95, 5-11 de febrero de 1979.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a la política. Sin embargo, su naturaleza de publicación popular limita la legitimidad de la relación que establece con sus lectores: un homosexual podía dar sentido a su posición en la sociedad a partir de su pertenencia a un grupo activista, la lectura de revistas como *Party* podía tener lugar al margen de la sociedad. El lado desvergonzadamente comercial del proyecto condujo a críticas por parte de los sectores más puristas del movimiento gay, que no creían que contribuyera a la concienciación que en aquellos tiempos se veía como prioridad[44]. La legitimación del homosexual como ciudadano de pleno derecho será precisamente lo que el movimiento gay tratará de afrontar. Hoy es fácil ver que se trataba de críticas injustas: *Party* y el activismo eran aspectos complementarios de la salida del armario, que funcionaban a distintos niveles. Siempre será un error negar el pan y la sal a propuestas alternativas. De hecho, el intento de una articulación de la orientación sexual en términos culturales constituye una auténtica caja de herramientas para el homosexual aislado. Para quienes no vivían en zonas urbanas, *Party* daba pistas sobre cómo integrarse en un mundo en el que había otros homosexuales, y lo hacía con una inmediatez de la que el vehemente movimiento gay parecía incapaz.

Hablan los homosexuales

Los trabajos que hemos descrito en la sección anterior trataban «sobre» el homosexual pero excluían tajantemente la voz de los propios homosexuales. Es más, daban por sentado que el lector era inequívocamente heterosexual. Alrededor de 1977 aparecerán otros volúmenes que tratan de enfrentarse a la homosexualidad de manera científica y eluden el elemento fóbico que hemos visto larvado en los ensayos citados. Si bien en ellos encontramos las bases de la nueva homofobia (al convertir la homosexualidad en tema de debate), también es cierto que toman un partido claro por el homosexual. *Los homosexuales*, de Baldomero Montoya[45], y el ya mencionado *La rebelión de los homosexuales*, de Alfonso García Pérez[46], ambos de 1977, incluyen testimonios de los propios homosexuales que no están dominados por la voz autorial. Destaca igualmente *Homosexualidad y represión*, de Manuel Soriano Gil (que lleva el subtítulo *Introducción al estudio de la homofilia*)[47], que incluye valiosos testimonios personales sobre homosexuales que maduraron durante el franquismo. Otro ejemplo, el mejor del periodo, era aun más homófilo, y su título era todo un manifiesto de intenciones: *El homosexual ante la sociedad enferma*, edición a cargo de José Ramón Enríquez[48], que incluía contribuciones sobre activismo y legislación de Armand de Fluvià, así como una entrevista sobre la Generación del 27 (tantas veces citada en este trabajo) con Jaime Gil de Biedma.

Con todo, en los dos primeros casos, los autores se distancian del colectivo homosexual, y siempre se declara que no se trata de libros *para* homosexuales; pero lo importante es que se da la palabra a homosexuales para que puedan expresarse desde su propia perspectiva. El homosexual se sigue construyendo

44 Eloy Rosillo, en Fluvià, 2003, p. 169.
45 Baldomero Montoya, *Los homosexuales*, Barcelona, Dopesa, 1977.
46 García Pérez, 1976.
47 Soriano Gil, 1978.
48 Enríquez (comp.), 1978.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

como un objeto, pero una actitud de curiosidad ahora predomina sobre el miedo, la compasión o el odio. No se trata aquí de estudiar casos extremos o espectaculares, sino de informar sobre situaciones cotidianas. Una consecuencia es que, al contrario de lo que sucedía con otros ensayos «divulgativos» sobre el tema (Caudet Yarza, Cañas[49]), estas conversaciones pueden ser utilizadas por los propios homosexuales para adquirir cierta conciencia de comunidad y para la transmisión de conocimiento y vivencias. El debate en el libro de García Pérez se caracteriza por la serenidad. Encontramos aquí un grupo heterogéneo, con opiniones bien articuladas, que se distancian de la histeria predominante. De hecho, puede leerse como la otra cara de la moneda: frente a los histéricos travestis de la prensa sensacionalista, los «testimonios» televisivos de vidas maltratadas, encontramos una convencionalidad lúcida que, por frecuente que fuera, se dejaba ver poco. Los participantes se preguntan qué se entiende exactamente por «homosexual», hasta qué punto la homosexualidad no es más que un efecto de la homofobia o el papel del asociacionismo. De hecho, frente a los ensayistas que parecían tenerlo más claro, una idea que surge de la discusión es que no es posible, contrastando experiencias, dar una definición de homosexualidad[50] Los énfasis son distintos. Existe una mirada crítica con «el gueto», pero, a diferencia de los ejemplos anteriores, no se utiliza el egoísmo o la insolidaridad de los homosexuales para condenar por completo al homosexual. Por primera vez se habla de ética como parte de la dinámica de grupo, en lugar de como una perspectiva *externa* al propio grupo:

> ALBERTO: Yo he frecuentado muchos clubs y me da pena ver la amoralidad absoluta que existe en el mundo homosexual. Por muy liberal que uno sea, existe una moral. Como se está al margen de la sociedad, se está al margen de toda moral.[51]

Se trata de unas voces nuevas que expresan por escrito puntos de vista hasta entonces inexistentes. Por primera vez el asumir la propia identidad se califica como «liberación»[52], en lugar de considerarlo una experiencia humillante (como sucede desde la perspectiva heterosexista). Se sugiere aquí que en la sociedad española de 1977, además de los heridos por cuarenta años de represión, y al margen del miedo a la LPRS, al margen de la delincuencia, existían comunidades homosexuales que eran conscientes de que el problema no era suyo, sino de la sociedad[53]. También se demuestra que la interiorización de la homofobia (ya) no era completa. Lo que estos homosexuales echaban de menos era su existencia como grupo en la cultura de masas y en otros discursos públicos al margen de los estereotipos opresores. Echaban de menos la visibilidad, la libertad de hacer pública su experiencia sin que ésta quede enmarcada por un discurso moralizador o condenatorio:

49 José María Cañas, *El otro camino. Homosexualidad al desnudo*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1975.
50 García Pérez, 1976, p. 47.
51 Ibid., p. 64.
52 Ibid., p. 56.
53 Ibid., p. 62.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MIGUEL ÁNGEL: El problema es de base... la cuestión no es legalizar la homosexualidad. Supongamos que eso se consigue y yo puedo ir de la mano contigo por la calle y nos linchan los heterosexuales, ¿para qué sirve que se haya legalizado la homosexualidad?

ALBERTO: Y sin que te linchen.

MIGUEL ÁNGEL: Pero el problema no está tanto en la legalidad, sino en la base... en la mentalidad de la sociedad. El problema legal sería el primer paso, pero ahí no quedaba.[54]

El sentimiento que surge de las conversaciones es, sobre todo, el de aislamiento. Aislamiento en el gueto que, por definición, está amurallado contra el mundo exterior; esto dificulta las comunicaciones. Un segundo tipo de aislamiento se produce en términos de discurso: la cultura popular no habla de los homosexuales al margen del estereotipo, con lo que las experiencias de estos individuos no se comparten en foros bien difundidos. A lo largo de esta década se darán pasos importantes para romper este doble aislamiento y constituir una comunidad.

Por otra parte, al recurrir a la mirada distanciada del literato, podemos matizar estas declaraciones y situarlas en un contexto general. *El juego del mentiroso* (1994)[55], de Lluís Maria Todó, es una de las escasísimas novelas que en nuestro país reflexionan sobre el modo en que el cambio de situación histórica afecta a los personajes. De hecho, el texto toma rasgos de la novela libertina francesa para situarlos en la Barcelona de 1977. En sí, es una decisión significativa: la novela libertina propone el juego como antídoto a las emociones, aunque en último extremo éstas acaban por emerger, con la consabida crisis. Es exactamente lo que sucede en este drama en tres actos sobre tres aprendices de libertinos que quieren explorar los límites de la nueva situación a partir de una puesta en discurso de la experiencia. La novela rememora un momento en que las posibilidades de seducción eran aparentemente amplias, pero que se vio limitado precisamente por su propio frenesí. Presenta una sociedad homosexual bien trabada, que se desarrollaba en buen número de locales y que el fin del franquismo simplemente intensifica. Un «experimento» no puede tomarse como modo de vida, algo que explica algunos de los fracasos de la Transición. Los personajes protagonistas, que se conocen en una situación de ligue fácil, hacen un pacto: cada uno se esforzará por llevar una vida de libertinos depravados para luego contar las correrías a los otros dos. El objetivo es poner la vida bajo el microscopio, reírse de toda ortodoxia sentimental.

Para Todó, este es el tipo de apuesta que en el momento se entendía como radical. La Transición no sólo permitió esta carrera desenfrenada para recuperar libertades, sino que también, en su opinión, limitó ciertos aspectos de la maduración emocional.

El experimento de puesta en discurso constituye, por supuesto, un fracaso. Primero porque hay algo que siempre escapa de esa puesta en discurso

54 Ibid., p. 61.
55 Lluís Maria Todó, *El juego del mentiroso*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(como veremos ilustrado en una novela como *El anarquista desnudo*): de alguna manera, el goce es resistente a la textualización.

Pero también porque el franquismo había dejado marcas que los propios protagonistas no aciertan a ver. La mentira constituye un símbolo de estas huellas. Cuando ligan, los protagonistas siempre mienten. Esta mentira protege su identidad como un escudo, en cierto modo garantiza que todo contacto será superficial y no afectará sus sentimientos más íntimos. De lo que no son tan conscientes es de que la mentira les afecta a ellos mismos: la gran mentira que desvela la trama es precisamente la fe en el experimento como un fin, una mentira que los personajes se han contado a sí mismos. Si las mentiras que cuentan les protegen de los otros, las mentiras que *se* cuentan les protegen de sí mismos.

Así, durante la Transición, los homosexuales se encontraban entre dos impulsos antitéticos que no podían encontrar un punto de equilibrio con facilidad: por un lado, el de la libertad recién ganada, el triunfo del cuerpo y del hedonismo; por otro, el de las decisiones y responsabilidades que el nuevo periodo traía. En las tres secciones siguientes estudiamos tres trayectorias concretas en las que tres personajes (un artista, un religioso y un intelectual) realizan su propia transición.

3.2 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (I): OCAÑA, HETERODOXO VOCACIONAL

Ocaña y la tradición homosexual

Para seguir profundizando en el cambio de dinámica entre los homosexuales y la nueva sociedad española podemos centrarnos en un ejemplo que, si bien no fue típico, resulta evocador de todo el periodo que, a posteriori, se denominaría «La movida barcelonesa» («el rollo»). Pocos individuos reflejan las presiones a que estaba sometido el homosexual en los años setenta como José Pérez Ocaña: en él encontramos una lucha personal contra el inevitable bagaje franquista, combinado con el intenso deseo de reinventarse en un nuevo clima social. Su intensa profesión de heterodoxia encapsula el momento histórico en un contexto muy determinado.

En cierto modo, Ocaña representará las tendencias más vitalistas de la Transición: el entusiasmo, la voluntad de experimentación, de diferencia, la arrogancia frente a las convenciones hipócritas, la necesidad de ser uno mismo pese a y contra todo. Por otra parte, no puede considerarse un modelo duradero: su caso nos ayudará a entender cómo la falta de una auténtica educación (homo)sexual acabaría por convertirse en un lastre que sólo se superaría plenamente con el relevo generacional. Fue, en definitiva, un momento de contradicciones en torno al discurso sobre la homosexualidad: un discurso que nacía moldeado por la represión y los terrores franquistas, pero que se expresaba con la ruidosa libertad del nuevo momento.

En muchos artículos, recuerdos y semblanzas, Ocaña viene descrito, muy a su pesar, como «un travesti». Y lo era. También era homosexual y artista, y pertenecía a una tradición reconocible como camp: charnego de hecho y cosmopolita de vocación, al tiempo que se identificaba plenamente con la

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Barcelona canalla en la que eligió vivir hasta convertirse en uno de sus símbolos. La palabra «travesti», al parecer, se utiliza en muchos de estos escritos estereotípicamente, como metonimia de la homosexualidad, y a menudo se simplifica y devalúa la significación potencial de esta figura, lo cual justifica la suspicacia del implicado. El largometraje de Ventura Pons *Ocaña, retrato intermitente* (1978) constituye un documento valiosísimo para estudiar, en directo, las líneas maestras de construcción del personaje y su genealogía en la España franquista. A pesar de que toda recreación (incluso todo retrato) supone una deformación (por ejemplo, las limitaciones de metraje exigen seleccionar ciertos hechos e ignorar otros), Pons muestra una sensibilidad especial ante el modo en que el individuo se inserta en un contexto cultural determinado por las circunstancias políticas. En la narrativa que la película desgrana sobre su trayectoria veremos numerosos rasgos que lo identifican con homosexuales sometidos a presiones similares.

Ocaña nace en 1947 en Cantillana, Sevilla. Desde muy pequeño sufre la homofobia circundante: su extrema sensibilidad se lee, a los ojos de familia y conocidos, en términos de afeminamiento y homosexualidad, lo cual tendrá duras consecuencias (marginación violencia física y verbal). Ocaña describe un ambiente intensamente homoerótico a veces deformado por el recuerdo: rememora escenas de sexo en pajares que parecen salidas de argumentos de película porno; pudo ser verdad, pero su narrativa existe en un ámbito de referencias que es casi literario. También siente en esta época el choque entre la conciencia de diferencia y el discurso católico. El catolicismo construye cuerpos sociales asignando descalificación moral a quienes no siguen pautas de deseo y comportamiento heterosexistas: se produce así la estigmatización a partir de lo que le hace diferente. La primera identificación con la disidencia sexual se hace desde un punto de vista de pecado y marginación, pero también de individualidad. La tensión entre ambos será generadora del personaje Ocaña. Mientras que los actos homosexuales eran practicados, al parecer, por gran parte de la muchachada de Cantillana, él era «el mariquita».

Esta diferencia entre acto sexual e identidad sexual será reinterpretada por Ocaña como hipocresía. En la Andalucía rural el sexo entre hombres no tenía por qué ser signo de una orientación determinada (se trata, entre otras cosas, de una práctica extendida), ya que se produce como resultado de una intensa homosocialidad combinada con dificultades de acceso a las mujeres. Así, no es el acto, sino el rol lo que resultará determinante: sólo el homosexual pasivo es objeto de escarnio. Ocaña, por su parte, impondrá, con la perspectiva del tiempo, su propia lectura de aquello: si hay que hablar de una identidad, ésta viene dada exclusivamente por los actos (y no por otras sutilezas como la posición durante éstos), luego tan homosexuales eran aquellos muchachos como él. De un paradigma que sitúa el deseo perverso como objetivo de ataque pasamos a otro en el que lo que se problematiza es la hipocresía. En el discurso de Ocaña diversas categorías de comportamiento o emociones homosociales parecen reducirse a «homosexualidad».

El rencor hacia las actitudes de los años de niñez y adolescencia, así como la necesidad de inventarse una nueva personalidad lejos del ambiente rural que le vio nacer, forman parte de una de las tramas arquetípicas de la homosexualidad de la España de la Transición. Por cada Ocaña que logró contar su historia,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

podemos especular que había miles que nunca lo hicieron: las mismas circunstancias a las que este personaje consiguió sobreponerse harían sin duda sucumbir a la mayoría, bien con fracasos vitales de los que no pudieron recuperarse, bien claudicando ante el chantaje que ofrecía tranquilidad a cambio de guardar las formas, bien pagando el precio que se exigía al convertirse en «el marica del pueblo». Hay que añadir que ni siquiera los vencedores suelen salir incólumes de este combate. Como otros muchos homosexuales, y este es el segundo rasgo de la vida de Ocaña que lo relaciona con otros disidentes sexuales del tardofranquismo, la reacción al rechazo consistirá en convertir aquello por lo que se le discrimina en pose y en una concepción artística de la personalidad, en reciclar mitos y discursos represivos a partir de un énfasis en la forma que contribuya a alejar lo que puedan tener de amenazador. Las vírgenes y ángeles de la imaginería católica se convierten en un arte sensual y lleno de gozo.

Este proceso de reciclaje y apropiación de rasgos culturales no es muy distinto del que hemos observado entre estetas y decadentes de principios de siglo, aunque existe una diferencia crucial: mientras que la homofobia en aquella época era, como hemos visto, difusa, aquí, al hacer de la personalidad una obra de arte, el punto de vista es explícitamente homosexual: existe ya una tradición de resistencia frente a la opresión franquista que ha fortalecido la identidad.

Sus influencias como pintor coinciden con las que encontraremos en algunas manifestaciones de la movida madrileña. Su obra pictórica incide, por ejemplo, en la imaginería kitsch de la Iglesia católica pasada por un filtro naíf. En la larga entrevista que constituye la espina dorsal del largometraje de Pons, Ocaña declara su fascinación por el ritual religioso, con detallados ejemplos de las festividades de Semana Santa y la Virgen de agosto. A pesar de reconocer los aspectos represivos de la religión, Ocaña, como tantos otros, se negará a prescindir de la intensa belleza que estas manifestaciones contienen. Es este un tercer aspecto reconocible de su inserción en una tradición homosexual: la fascinación por las formas barroquizantes y la sensualidad de la imaginería religiosa. La vimos en Antonio de Hoyos, fue empleada por autores extranjeros como Ronald Firbank y volveremos a encontrarla en la película más kitsch de Almodóvar, *La ley del deseo*. En este reciclaje de lo sacro observamos claramente la inversión entre juguetona, rebelde y gay que constituye el camp. En particular, Ocaña se ha referido a la Fiesta de la Asunción como un auténtico regalo para los sentidos, prácticamente despojado de connotaciones sacras. La fascinación de Ocaña tiene un doble sentido: por una parte el de enfrentarse a una fuente de opresión, por otra el de utilizar sus formas superficiales para crear un arte laico.

El exilio será el cuarto de los rasgos que la trayectoria de Ocaña comparte con la tradición homosexual: se llega a ser uno mismo lejos de casa, generalmente en una gran ciudad, que se convierte en escenario para un renacimiento. Nuestro personaje se traslada a Barcelona en 1971, en busca de la libertad que se respiraba en esta ciudad, y se convierte en un personaje característico de las Ramblas. Es un mundo que ha sido inmortalizado en brillantes ilustraciones por el dibujante Nazario, gran cronista visual de la Barcelona marginal y una de las grandes figuras de la imaginación erótica hispana, que lo presenta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en toda su vitalidad sin ahorrarnos sus aspectos menos cómodos a la mentalidad burguesa.

Aquí vive y se exhibe Ocaña. Su representación bebe de fuentes que también son claramente identificables dentro de la tradición homosexual del franquismo: el melodrama desmelenado por una parte, los fantoches de sainete (la doña Clarines de los Quintero, por ejemplo, aparece en la película de Pons) y, en especial, el gesto tremendo de la copla. En un momento clave de la película, Ocaña interpreta espontáneamente «Yo soy esa», de Rafael de León ante la mirada atónita y divertida de los clientes de un conocido café de Las Ramblas. De nuevo una comparación con la figura de Wilde resulta ilustrativa de lo que se ventila en este constante actuar: del escritor irlandés se ha dicho que su obra maestra fue su personalidad.

Del Wilde que paseaba con un narciso en la solapa vestido de color lila sólo tenemos retratos orales y alguna caricatura. Por fortuna, en el caso de Ocaña contamos con el documento de Pons para comprobar el alcance del arte de construirse una personalidad a través de la continua puesta en escena de sí mismo. Como muestra, recordemos la inmortal secuencia en que pasea emperifollado de seda y encajes, levantándose la falda, mostrando que no lleva ropa interior. La provocación es, desde una perspectiva contemporánea, casi infantil. Pero hay que hacer un esfuerzo mental de recuperación de un momento en que este gesto tenía sentido pleno. Tras un periodo en que casi todo estaba prohibido, se tenía la impresión de que todo era permisible. En definitiva, se pensaba que el periodo anterior estaba superado de manera absoluta. En el frenesí exhibicionista de Ocaña vemos un auténtico esfuerzo por recuperar el tiempo perdido que hoy corre el riesgo de ser visto como simple histeria. Algo de histeria podía haber, pero no tenía nada de «simple».

Transición entre modelos

La historia de Ocaña puede leerse como la perfecta bisagra entre dos modelos de homosexualidad, entre una identidad construida a golpe de homofobia y otra reivindicativa y vociferante, y ninguna de ellas se manifiesta de manera perfecta y acabada. Los moretones sufridos por la primera exacerban la gesticulación de la segunda. La relación entre ambas da sentido a la figura de Ocaña en la historia de las homosexualidades hispanas. Por una parte, sería difícil pensar en una imagen que se corresponda más con el estereotipo homosexual del momento que aparece en representaciones homofóbicas: afeminado, frívolo, hipersensible, con tendencia a la exageración. Por otra, y en contraste absoluto con lo anterior, Ocaña hace oír su voz sin resignarse a ser simplemente objeto de escarnio: es posible que haga reír, pero es él quien controla la representación.

Sin embargo, esta afirmación de rasgos que se asocian al estereotipo no le conduce a proclamarse «homosexual», término con el que no se identifica (o lo hace muy a regañadientes). Sus declaraciones al respecto carecen de una ilación lógica. Queda claro que rechaza la etiqueta y queda claro que manifiesta externamente todos sus signos. A pesar de sus juegos con las apariencias, parece ver la propia homosexualidad como un modelo de profundidad: según su propio relato, todos esos rasgos le pertenecen de manera esencial, nacieron con él, no se construyen al modo posmoderno con retazos de cultura, como

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

si se tratase de un puzzle identitario. En él encontramos el epítome de esa actitud de los disidentes sexuales españoles que continuará expresándose con fuerza en las décadas siguientes: la resistencia a lo que despectivamente se llama «las etiquetas», motivo discursivo que será también apropiado por la homofobia liberal hasta que no sea posible saber si se trata de un argumento liberador o represivo. En un momento de la entrevista, el propio Ocaña subraya esta idea: «Yo no lucho por la homosexualidad, lo que lucho es por ser yo y ser una persona (...). Yo creo en las personas, no en la homosexualidad. No deben ponerte ninguna etiqueta porque tú vayas con un tío o con una tía.» La palabra «etiqueta» es para Ocaña algo que se impone desde fuera; en ningún momento se piensa en apropiación (proceso que sí que se sigue con la imaginería católica, cuyo significado represivo invierte) y no se plantea que las etiquetas pueden ser asideros de la realidad con ventajas prácticas.

Para Ocaña, la única verdad está en un yo esencial que no depende de discursos sociales, que está por encima de las leyes y de la cultura. Sobre este yo, se construye la frivolidad. Se trata de una generación de homosexuales españoles que jamás asimiló la influencia de Stonewall y el movimiento de liberación gay internacional. En su discurso, hay una renuncia explícita a cualquier objetivación de la homosexualidad en lo que se refiere a su persona. Frente a la lucha política que llevaban a cabo algunos contemporáneos, Ocaña afirma el derecho a ser uno mismo. La libertad, según esto, consiste en que cada uno se comporte como quiera sin que ello tenga consecuencias.

Dejando de lado que estas declaraciones parecen presuponer que los homosexuales no son personas, hay dos cuestiones que nunca llegan a articularse en su discurso. En primer lugar, por mucho que se obceque en negarlo, la etiqueta existía y se aplicaba sin miramientos. El que a Ocaña no le gusten las etiquetas no quiere decir que éstas no vayan a ser utilizadas, a menudo de manera agresiva. Y quizá no haga falta alejarse mucho de las Ramblas para que esto suceda. La postura de Ocaña quiere ser signo de un libertarianismo que, si las circunstancias fueran perfectas, llevaría a la utopía. Pero el «sálvese quien pueda» nunca ha llevado a acuerdos: se trata, en este contexto, de una actitud fundamentalmente insolidaria. En cualquier caso, no era una actitud que pudiera conducir a articular reivindicaciones en la Historia.

Pero hay otro aspecto que en el caso de Ocaña resulta llamativo. Es por lo menos curioso que un exhibicionista declare con vehemencia que no le importa lo que piense la gente. Sin duda, desde el momento en que se pone la máscara y organiza su personaje, espera un público e incluso espera reacciones concretas por parte de ese público. En concreto, son las reacciones escandalizadas que suelen darse cuando el público está frente a un homosexual. Sin la etiqueta que dice rechazar no habría provocación. Y sin provocación no habría Ocaña: una vez que prescindimos de la etiqueta «homosexual» como categoría de definición, Ocaña se desdibuja y todo su impacto se pierde. Hemos visto, por ejemplo, cómo los contenidos de su personaje, aquellas narrativas en las que nace a una segunda vida, tienen una larga tradición que nace décadas antes y que pueden objetivarse a partir del concepto de homosexualidad. Ocaña parece ignorar que las estrategias que utiliza para dar forma estética a su vida han sido empleadas durante décadas (al menos) por otros que tenían en común con él el ser hombres que deseaban a otros hombres. La etiqueta es

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lo que, en realidad, les da un sentido subversivo si la utilizan en beneficio propio en lugar de dejarse atrapar por ella. La ironía se completa cuando, como hemos visto, él mismo utiliza el discurso homófobo para referirse a los hombres con los que tenía relaciones sexuales en el pueblo: según él, aquellos sí eran «homosexuales». La «etiqueta», como vemos, tiene sus usos cuando se aplica a otros. Lo que hay que resolver es si se trata de una etiqueta por la que pueden discriminar a uno o llevarle a la cárcel o no. Y la lucha homosexual es la que toma partido por la segunda actitud. Ocaña es víctima tanto del franquismo como del idealismo de la Transición que veía la libertad como un cambio absoluto y repentino. Al mismo tiempo, vive atrapado por las demandas de la categoría que explícitamente rechaza: se trata de una contradicción que epitomiza las percepciones de la homosexualidad en la España de los setenta.

3.3 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (II): ANTONIO ROIG O LAS TRAMPAS DE LA FE

Homosexualidad y profundidad

Antonio Roig también acusa el impacto del franquismo en la configuración de una subjetividad (homo)sexual (aislamiento, paranoia, sentimiento de culpa, sublimación emocional), pero su reacción será casi diametralmente opuesta a la de Ocaña. Frente a la desbordante expresión camp del pintor andaluz (que se inserta en la tradición wildeana) encontraremos aquí a un autor en la tradición confesional de raigambre gideana: al comparar sus actitudes encontramos un reflejo bastante exacto de la distinción entre «modelo superficial» y «modelo de profundidad» en las articulaciones de la homosexualidad. Mientras que el pintor andaluz se refugia en la creatividad artística y procesa su homosexualidad teatralmente, el ex carmelita descalzo Antonio Roig, contemporáneo de éste, optará por otras soluciones: no encontraremos en sus textos ironía camp o exceso teatral; su indagación se producirá a partir de una concepción freudiana de la identidad personal y sus confesiones son un ejemplo de uno de los mitos centrales de la práctica psicoanalítica (que en esto coincide, según señaló Foucault, con la tradición católica): la «curación» a través de la palabra. En ambos encontramos un fuerte sentido de la individualidad, en ambos encontramos una necesidad casi compulsiva de expresar la propia diferencia en términos de confesión. Antonio Roig será autor de una serie de narraciones autobiográficas, la primera de las cuales, *Todos los parques no son un paraíso*[56], sigue la trayectoria de su maduración como homosexual.

Aunque la narración se sitúa en los años anteriores a la muerte de Franco (1972-1974), la lucha que describe por aceptar una parte de sí resulta propia del periodo de la Transición y sólo a partir de 1975 pudo su historia hacerse pública. El libro constituyó un escándalo que se transformó en éxito de ventas, y tuvo un gran impacto en su vida: los carmelitas descalzos le obligaron a intentar la curación a través de terapia aversiva; por fin, Roig optó por abandonar la

56 Antonio Roig, *Todos los parques no son un paraíso*, Madrid, Egales, 2002.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

orden. Escribe otros dos libros: *Variaciones sobre un tema de Orestes. Diario (1975-1977)*, en el que sigue la evolución de su homosexualidad tras el regreso a España y *Vidente en rebeldía: un proceso en la Iglesia* (1978), sobre su expulsión[57].

Nos interesa aquí especialmente *Todos los parques no son un paraíso*, en el que Roig recorre un camino simbólico hacia la autoaceptación desde el rechazo violento por parte de sus superiores y de su familia. Así, el libro, considerado como acto performativo, contiene un «antes» y un «después» entre los que se construye la transición personal del autor. La confesión es la bisagra entre ambos periodos de la vida. La salida del armario de Roig es por lo menos tan firme (y casi tan ruidosa en su expresión pública) como la de Ocaña, pero las sinapsis que establece con su entorno de nuevo ponen de manifiesto las dificultades de expresión para el homosexual con el cambio de situación política. Entre el silencio, un discurso médico que suena ajeno y una compasión que a personalidades fuertes como ellos debía resultar inaceptable, quedan atrapados en una confusión entre el *yo* y *lo otro* que siempre será incómoda e insatisfactoria. A partir de la diferencia de procederes entre ambos, obtendremos una imagen más precisa del tipo de dificultades discursivas a que se enfrentaban los homosexuales de aquellos años.

Antonio Roig nace en Ibiza, en 1947 (el mismo año que Ocaña, dos años antes que Cardín), en el seno de una familia humilde. De muy joven va al seminario, donde prepara su vocación religiosa. Una crisis familiar se une a una crisis personal en 1972 y para resolverla decidirá abandonar los hábitos y desplazarse a Londres. En este gesto hay una necesidad explícita de resolver problemas personales fuera de un contexto adverso: «Se trataba de saber lo que realmente era. De buscar mi verdad. De ir al encuentro de mí mismo. Por respeto a los hermanos me pareció que no debía iniciar esta búsqueda en una situación desde la que pudiese dañar o escandalizar a nadie»[58]. Sus intenciones quedarán frustradas cuando la policía inglesa lo detiene en Hyde Park, donde se encontraba ligando, y a través de la Interpol el asunto se pone en conocimiento de sus superiores.

El entorno familiar es para Ocaña y Roig refractario al desarrollo de una identidad homosexual. Los lazos con la familia, no obstante, se presentan como fuertes en ambos casos. Ello dará a esta huida del entorno afectivo cotidiano un cariz dramático y desorientador. En ningún caso se habla de un amor especial por la familia, más bien al contrario. Pero, en cualquier caso, la familia es el punto de referencia central para las emociones de ambos: la dependencia emocional es casi absoluta. El exilio se ve siempre como una solución dolorosa pero necesaria: Ocaña viaja a Barcelona para dar rienda suelta a sus necesidades emocionales y sexuales; el gesto de Roig es aun más radical al establecerse en tierra extraña, lejos de todo lo que conoce, con un pobre conocimiento de la lengua y las costumbres. Se trata de una auténtica cuarentena espiritual. De nuevo, el exilio aparece como motivo narrativo en la autobiografía homosexual. Frente a la huida hacia el Sur de homosexuales

57 Véase Robert Richmond Ellis, *The Hispanic Homograph. Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Chicago, University of Illinois Press, 1997. El análisis más completo de la obra de Roig está en un artículo publicado por Juan Antonio Herrero Brasas, *Claves de Razón Práctica*.
58 Roig, 2002, p. 28.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ingleses para escapar de la rigidez de su cultura buscando el sol y la sensualidad mediterráneos, encontraremos un desplazamiento en dirección inversa. Las relaciones homosexuales en privado entre mayores de 21 años habían sido descriminalizadas en el Reino Unido en 1967, pero esto no lo hacía necesariamente un entorno receptivo (de hecho, las actuaciones de la policía eran más contundentes en los casos no contemplados por la descriminalización parcial). Lo que parece buscar es la lejanía en sí, no una mejora de la situación: el exilio tiene tanto motivaciones negativas (se huye de algo) como positivas (se busca algo). Una decisión similar la encontraremos en diversas narraciones sobre el periodo (por ejemplo en *El cielo raso*, de Álvaro Pombo), con lo que el «exilio londinense» puede considerarse uno de los motivos recurrentes de la narrativa homosexual española del postfranquismo.

En cuanto a estructura, encontramos en la narración tres líneas argumentales: las difíciles relaciones con su familia (especialmente a partir de la muerte del padre) y con sus superiores eclesiásticos, la aceptación de la propia homosexualidad y la anécdota de su peripecia en Londres, centrada en sus relaciones con tres hombres, George, Bill y sobre todo Ronald, el hombre del que se enamora y en el que, en un desplazamiento simbólico que debe mucho a las propuestas psicoanalíticas, cree haber encontrado a su padre. La objetivación de las propias emociones (y en general de la propia experiencia) se hace a partir de una justificación de inspiración freudiana.

El modo en que Roig se enfrenta a su propia diferencia sorprende al lector contemporáneo por la escasez de asideros culturales de que el autor parece disponer para articular una identidad sexual. Hasta su llegada a Londres, su homosexualidad es puro solipsismo. Los únicos medios con los que parece contar (y en esto se diferencia claramente de Ocaña, gran sintetizador de discursos culturales) son los que vienen dados por una fuerte conciencia de sí. No tiene nada de extraño que no aparezca la visión kitsch de la imaginería católica: Roig es un hombre de fe y no podemos esperar que mantenga la misma distancia irónica que otros contemporáneos. En su narración, Roig utiliza con vehemencia la imaginería sacra. Pero el aislamiento del seminario también le ha hecho inmune a otros aspectos recurrentes en el discurso homosexual: no encontramos el camp relacionado con la cultura pop, ni las tendencias literarias decadentistas o heleneizantes, no busca iconos en personajes del pasado. Desde el punto de vista de la retórica resulta insoslayable, como queda apuntado, un elemento gideano: sus acotaciones sobre lo «natural» de la homosexualidad[59] no habrían parecido fuera de lugar en *Corydon*. Tampoco encontraremos en este momento un marco político de lucha (en su libro no se reclaman «derechos» para un grupo de oprimidos); apenas hay referencias explícitas a los discursos que hemos denominado «homofobia» (a pesar de que la homofobia causa la delación de Roig ante sus superiores), y su contacto con los homosexuales británicos a principios de los setenta no se realiza a través del activismo. En un episodio significativo, asiste a una reunión de activistas, pero no se considera preparado para esta aproximación al problema, y de hecho lo extravagante de sus ropas, el hecho de

59 Ibíd., p. 25.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que se empeñen en mostrar signos de su homosexualidad sólo consiguen alejarle de estos círculos[60].

La delimitación negativa del proceder de Roig resulta una de las claves de su actitud hacia la homosexualidad: se trata de una experiencia que sólo puede compartirse como confesión. El libro de Roig no nos invita a entrar en su mundo ni propone soluciones para el nuestro, y en esto se diferencia de manera radical de gran parte de la escritura homófila que surge como consecuencia de la politización de la homosexualidad.

Conflicto interno

En las páginas de *Todos los parques no son un paraíso* nos encontramos simplemente a un hombre con «su» problema, perdido entre reacciones incomprensibles y dificultades de expresión, decidido a mantener una radical honestidad, aunque el camino estará sembrado de peligros de carácter discursivo: el lenguaje para expresar fielmente y sin excesos la experiencia homosexual simplemente no existe. La peripecia vital de Roig incluye su exploración de los ambientes gays de Londres. Esta exploración sólo se articula en términos de deseo intermitentemente. Lo importante para Roig es responder a la pregunta *¿quién soy yo?* Este descubrimiento de sí se realiza, por una parte, visitando zonas de ligue, en las que trata de encontrar un lugar simbólico que le acepte. Más adelante mantendrá una relación larga y difícil con un hombre, Ronald. La obsesión por hacer de este hombre una figura paterna será un tema recurrente en el relato. Otras narraciones han recurrido a repertorios clásicos de imaginería en la descripción del amado. Especialmente común en cierta literatura homosexual culta es una imaginería propia de la poesía pederástica griega (tal como vimos en el primer capítulo) o andalusí. Roig no conoce esta tradición o le parece irrelevante para articular sus sentimientos. Frente a una visión frívola o sensual del enamoramiento, nuestro autor busca cierto idealismo trascendente que le lleva a utilizar una imaginería entre el psicoanálisis más vehemente y la religión. El psicoanálisis constituye un entramado científico que garantiza la verdad de su historia, la religión pone énfasis en su importancia y universalidad. Ambas sitúan su exploración personal en una solemnidad diametralmente opuesta a la provocación de Ocaña.

La narración de Roig constituye un intento, literalmente, de *dar sentido* a su orientación sexual a través del lenguaje. Esto se dificulta debido a la distinción radical que hace entre *yo* y *lo otro*. Son, en su texto, realidades distintas, casi incompatibles: el yo busca, indaga, se pregunta, sufre, pregunta, pero nunca llega a fundirse con la realidad circundante. A lo largo de diversos episodios el lector es consciente de lo difícil que le resulta a Roig aprender de su entorno, al igual que no llega a apoyarse en los discursos culturales de la tradición homosexual. A pesar de que su trabajo parte del reconocimiento de la propia homosexualidad, en un episodio temprano se refiere a los homosexuales como «ellos»:

> La amistad con George me dio ocasión de conocer los criterios que regulan la convivencia entre homosexuales (...). Los homosexuales no tienen otros compromisos que los que se imponen a sí mismos. Se juntan y se separan

60 Ibíd., p. 73.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

libremente. En este sentido son un reto para la sociedad que los excluye. Frecuentemente se separan después de varios años. Algunos sobreviven al tiempo y mantienen hasta el final una relación amistosa.[61]

Ser uno de «ellos» no parece interesar a Roig. Como sucede en tantos otros casos de la cultura hispana, la orientación homosexual no se equipara automáticamente a una identidad homosexual: el deseo no define una manera de ser. Aunque es una idea recurrente en algunos de los ensayos clave de la época y hemos visto cómo Ocaña se refería a algo similar, sólo en Roig se lleva esta idea hasta sus últimas consecuencias. Después de todo, tanto Ocaña como Almodóvar o incluso Fluvià, que se declaran en contra de lo identitario, están desarrollando velis nolis un tipo de identidad reconocible, sea a través de la pluma o de la identificación con tradiciones artísticas o de opresión política. Roig no. Al menos en este momento (la propuesta identitaria se hace firme a partir de *Variaciones de un tema sobre Orestes*). En su escritura, Roig se sitúa fuera de cualquier referente que remita a una identidad articulada socialmente: es un homosexual solipsista que articula su discurso en torno a dos tradiciones homófobas que se revelarán como inadecuadas; su homosexualidad parece situarse fuera de la Historia. Enfrentarse a la homofobia eclesiástica (en lugar de limitarse a ignorarla) sólo le conducirá a separar la institución de la fe; al utilizar el psicoanálisis como entramado simbólico quedará atrapado en una identidad impracticable. Incapaz de ver en su enamoramiento de Ron nada más que la búsqueda del padre, sufrirá un rechazo que le será muy difícil superar.

La relación que describe con Ronald resulta de difícil asimilación para el lector contemporáneo: se lee como un episodio cuyas claves de comprensión quedan atrás y que sólo pueden recuperarse a través de cierto esfuerzo. Al rechazar la convención cultural como moneda de cambio para dar sentido a la experiencia y sustituirla, como hemos visto, por discursos que no conducen a la liberación sexual, Roig no consigue encontrar a ese yo que sea a la vez completo e integrado. En las dificultades de Roig encontramos los efectos del aislamiento cultural, un aislamiento extremo en el caso de Roig. Cuando abandona las paredes seguras del convento, Roig no duda en reprocharse haberse metido en ellas sin haber puesto a prueba su capacidad para la castidad. En este momento percibimos lo que puede ser una de las claves de su personalidad:

> Entre las convicciones que me inculcaron no hubo cabida para la sexualidad. Si el amor hubiese decidido por abrirse carnalmente, el resultado hubiera sido optar por el pecado. Por eso, con una ascesis suicida llegué a convencerme de que podía ignorar los reclamos del corazón. Las voces del corazón no existían o si existían no quería oírlas. El miedo y la vergüenza constituían una muralla donde se estrellaría cualquier intento de poner claridad dentro de mi.[62]

61 Ibid., p. 45.
62 Ibid., p. 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La sexualidad es parte integral del individuo y la negativa a aceptarla, más allá de orientaciones específicas, da lugar a una individualidad incompleta. Y para Roig el peor pecado es no ser uno mismo. Por supuesto, lo que Roig no llega a resolver en este trabajo al construir su propia identidad homosexual es uno de los problemas recurrentes del periodo: cómo se da sentido a la tensión entre un individuo y unas estructuras sociales. Cómo esa identidad se integra en un sistema de representaciones culturales que incluyen el discurso médico, legal y mediático.

Se trata, claramente, de algo extensible a muchos homosexuales durante el franquismo: años de control de cualquier discurso público sobre la homosexualidad habían llevado a una falta casi total de asideros. Una vez que se rechazaba el estereotipo popular del mariquita afeminado, y si no se podía conectar con el transgresor genetiano que el Franquismo había convertido en uno de sus demonios (el homosexual comunista anarquista y ateo), los homosexuales españoles carecían de marcas de identidad que pudieran asimilar o frente a las que pudieran situarse. La solución de Roig es buscar las marcas de identidad en el yo, pero sin tener en cuenta que el yo nunca es ajeno a discursos externos. En Ocaña, el refugio en el exhibicionismo camp tampoco contribuirá a una integración normalizada: la identidad que propone no podía sobrevivir después de la transición política sin convertirse en objeto de consumo para turistas y curiosos y su plausibilidad como modelo resulta, por lo menos, dudosa.

3.4 TRANSICIÓN Y EXPERIENCIA HOMOSEXUAL (III): ALBERTO CARDÍN O EL INTELECTUAL GAY HISPANO COMO IMPOSIBILIDAD HISTÓRICA

El problema de la intelectualidad gay en la Transición

Algunos históricos del movimiento gay español han expresado su frustración porque aquí no llegase a aparecer una figura intelectual que invistiese de legitimidad a la discusión sobre la homosexualidad en España. Se achaca esto a cierta pereza intelectual o incluso a nuestra tendencia a importar sin reflexión modas y teorías extranjeras. A esto hay que añadir que el proverbio que asegura que «Nadie es profeta en su tierra» parece haberse pensado para expresar la situación específica del intelectual español. Quizá la carencia en nuestro país de figuras comparables, en cuanto a ambición y/o impacto académico, a Jeffrey Weeks, Didier Eribon, Richard Dyer o Paul Julian Smith, por no hablar de John Boswell, Michel Foucault o George Chauncey, es una de las razones por la limitada autoridad con que incluso hoy en día cuentan los estudios sobre la homosexualidad. Pero la legitimación académica de cualquier tema no se produce simplemente a partir de individuos con una visión fuera de lo común. Es necesario que su trabajo se vea debidamente apoyado por la prensa (en particular la prensa gay) y los círculos universitarios o, al menos, que se discutan sus propuestas con seriedad y rigor. Y al reflexionar sobre la situación en nuestro país, es posible advertir que esas circunstancias no llegan a darse: existe un techo de cristal para la investigación sobre temas gays que nunca llega a trascender de reducidos círculos.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

A cierto nivel es cuestión de estructuras: el modo en que se administra el saber tiene aquí tanto peso como el propio contenido del conocimiento que se debe legitimar. Una universidad de funcionarios asumirá, inevitablemente, pocos riesgos a la hora de ensanchar horizontes académicos; por otra parte, fuera de la universidad, la difusión del conocimiento está atrapada por las modas y los vaivenes del mercado.

Así, el problema ha de diagnosticarse de manera diferente: no se trata de que no haya existido un intelectual capaz de abordar ciertos temas, sino del hecho de que, como sugiere Paul Julian Smith[63], aunque hubiera existido, no hubiera tenido impacto alguno debido a estructuras que el ensayista inglés sitúa a nivel del inconsciente cultural de nuestro país. En la Transición, en particular, asistimos a una reconfiguración del ámbito intelectual que, en parte, tiene que ver con un relevo generacional (que en cualquier caso no fue total), pero también con un cambio en los *presupuestos* que configuran este espacio. El punto de llegada será una nueva institucionalización del saber en la que, sin duda, se abren nuevas posibilidades. Entre ellas no estará un ambiente intelectual más receptivo a la discusión académica del género y de la homosexualidad en particular, prácticamente inexistente hasta mediados de los noventa.

Un requisito indispensable para la diseminación de ideas sobre la homosexualidad es que las estructuras homofóbicas que se integran en el campo cultural (aquí y en todas partes) no puedan interferir en el campo académico o intelectual. O, al menos, que la resistencia que estas estructuras homofóbicas presentan a la legitimación académica de la homosexualidad (el cansino adagio recurrente de que «se trata de cuestiones que atañen a la vida privada») no sea insalvable. En otras palabras, el estudio académico de la homosexualidad tiene que estar protegido de las descalificaciones que encuentra la homosexualidad en la vida cotidiana. Así, podría aventurarse que el problema específico de nuestro país a este respecto no es un grado extraordinario de homofobia (la homofobia como parte del inconsciente sociocultural es una constante en Occidente y acaso no sea peor en nuestro país que en los Estados Unidos o Francia), sino que lo que aquí no parece haber existido es una serie de dispositivos que permitan *superar* esa resistencia homofóbica para facilitar el progreso intelectual.

A mediados de los noventa, bien podría pensarse que la cuestión homosexual en este país existía al margen de las revoluciones intelectuales que habían sacudido los ámbitos académicos anglosajones. Y sin embargo no fue así. En torno al movimiento gay de los setenta se constituyó un núcleo de intelectuales (en algunos casos con una obra limitada) que conoció y asimiló los trabajos teóricos que se producían en la escena internacional, especialmente los procedentes de Francia. Después de todo, la universidad española no era, en las postrimerías del franquismo, totalmente impermeable a lo que sucedía en el extranjero. Hubo, sin duda, individuos fuertemente comprometidos con las actividades del movimiento, como Eliseo Picó o Lluís Fernández, que estaban al tanto de las discusiones teóricas que tenían lugar en los años setenta, especialmente en el seno de la crítica francesa; se produjo un diálogo

63 Paul Julian Smith, *The Moderns*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 135-145.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

con personalidades como Gilles Deleuze y Michel Foucault; se organizaron encuentros culturales con asistencia de grandes figuras internacionales (por ejemplo el Congreso Internacional de la ILGA en 1979).

Pero esto no llegó a trascender en trabajos que contrastasen paradigmas y descripciones de lo ajeno con la especificidad de nuestra cultura. Ni se hace un esfuerzo de adaptación a la realidad española ni se producen nuevos presupuestos, signo de que los homosexuales españoles existen en ámbitos externos a las instituciones que producen pensamiento. Encontrarán salida, por supuesto, en las publicaciones de colectivos. En definitiva, los ensayos dispersos que algunos de estos intelectuales producen nunca encuentran acogida en la universidad española, donde se concentra gran parte del capital cultural de nuestro país.

Un intelectual incómodo

Alberto Cardín es el ejemplo más importante de intelectual gay en la España de los setenta. Un estudio de su trayectoria nos ayudará a comprender no sólo las razones de su silenciamiento, sino, en general, la situación de la reflexión intelectual desde la homosexualidad en España. Pocos dudarían, a la luz de su obra, del rigor e inquietud intelectual de Cardín, por no hablar de su originalidad y de una sintonía con corrientes internacionales (psicoanálisis y postestructuralismo) que no se reducía a una perezosa imitación. Pero, como tantos otros en distintos campos del conocimiento, su obra fue víctima del modo en que la transición española como proceso selecciona las áreas en las que ha de producirse una apertura, ignorando otras.

Por una parte, Cardín, producto de un clima social específico después de todo, no llegó a realizar la negociación requerida para convertirse en detentador de capital cultural. Pero además, las redes intelectuales y académicas fueron específicamente refractarias a cualquier teorización que tuviese su origen en un posicionamiento explícito de heterodoxia sexual. Cardín constituye así una víctima más de lo que Juan Goytisolo ha denominado «ninguneo»[64], una de las estrategias de la intelectualidad española para reforzar un sentimiento de clase cerrando filas ante el intruso, que recuerdan a las «supervivencias tribales» de que habló Cernuda refiriéndose a otro ámbito de nuestra vida cultural. Como consecuencia de este ninguneo, Cardín desaparece, desde el punto de vista práctico, de la historia intelectual de este país: su impacto se disolvió en una serie de escaramuzas con otros intelectuales (desde Savater al propio Goytisolo) y perdió la oportunidad de un diálogo con su tiempo dentro de estructuras legitimadoras de su discurso. Aquí me centraré en la relación entre Cardín y la nueva situación de la homosexualidad.

Cardín nace en Gijón (1949), pero pasa parte de su infancia en México, donde su padre tenía una empresa. En el relato «La americana insaciable», México se presenta como una arcadia sexual a la que acuden mujeres americanas y homosexuales españoles a satisfacer libidos polimorfas. Será aquí donde tenga su iniciación sexual, y, según cuenta en una entrevista de 1990, la asunción de la propia homosexualidad sólo tendrá lugar a partir de la asimilación in situ

64 Goytisolo, «De los ritos hispanos del ninguneo», 2001, p. 77.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de experiencias de su niñez[65]. Regresa a España en 1956. Su adolescencia está marcada por sus estudios con los jesuitas. A pesar de que ello no hizo nada para apartarle de un ateísmo militante, encontrará en el ritual católico una fuente de fascinación que le llevará, años más tarde, a postular como monje. Lo eclesiástico y la experiencia mística permanecerán también como uno de los leitmotivs de su narrativa (*Sin más ni más*) y de sus ensayos. Según sus propias declaraciones, se trataba de un gesto camp, despojado de toda autenticidad: en su aproximación a la fe encontramos la semilla de una mirada camp que quizá no esté plenamente asumida en un primer momento. Sus declaraciones a este respecto tienen el mayor interés para entender su evolución como sujeto cultural:

> Yo quería hacerme del rito meliquita, un rito muy esotérico que hay por la zona del Líbano y Siria, y la única forma de entrar era a través de una orden religiosa como la Compañía y no a través del clero diocesano. Por otro lado, el sacerdocio, mezclado con algo fascinante, me resolvía una contradicción muy dolorida y muy poco resuelta, que era mi homosexualidad... Lo de la Compañía fue una manera de sublimar esta contradicción, pero al cabo de unos meses me dijeron que no servía porque me dedicaba a montar bastantes números... Pues negarme a ponerme el hábito normal. En su lugar me ponía una sotana china de seda, abierta por un lado y sin fajín, o cosas por el estilo.[66]

Existe una diferencia radical de actitudes hacia la religión entre Roig y Cardín. Mientras que el primero quiere llegar a aceptarse como homosexual desde la fe, el filósofo asturiano rechazará todo lo que la fe religiosa conlleva cuando se produzca el conflicto entre ésta y su sexualidad. Pero en ambos casos, la religión ha constituido un muro de contención frente a la sexualidad que hay que derribar, y por lo tanto establece un discurso que no puede ignorarse en sus trayectorias posteriores. Y en ambos casos, la religión se convertirá en una suerte de lastre que dificulta la articulación de una identidad homosexual libertaria. En el caso de Roig, porque a través de un bagaje de homofobia actúa como lastre de la liberación personal; en el caso de Cardín, porque da lugar a una rebeldía contra las instituciones, que se manifiesta contra cualquier tipo de articulación identitaria.

Realiza estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo (contra la opinión paterna), y completará estudios en Salamanca. Además, en Gijón participa muy activamente en el momento político (el Mayo del 68) a través de diversas acciones (por ejemplo, es impulsor de un grupo revolucionario que recoge la herencia del anarquista alemán Cohn Bendit) que más tarde calificaría de «ingenuas». Del anarquismo juvenil pasará a posiciones claramente marxistas durante los setenta, que le hacen buscar la marginalidad. Federico Jiménez Losantos, su amigo y compañero de correrías durante aquellos años, nos lo presenta con sombra de ojos y ataviado con una pelliza de un rojo chillón en

65 *El Mundo*, 6/5/1990.
66 Recogidas en una entrevista publicada en *Cambio 16*, 19/8/1985.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

una reunión semisecreta de una célula comunista en el Instituto Alemán[67], algo que para Paul Julian Smith en el texto citado ilustra el radical antiasimilacionismo de Cardín, incluso dentro de la disidencia política[68].

Se instala en la capital catalana en 1973. Barcelona, y no Madrid, era en aquellos momentos la capital de la heterodoxia y del descontento social en nuestro país. En la Barcelona de los setenta Cardín explora el mundo gay (todavía configurado como gueto), y descubre las fascinantes posibilidades de la marginalidad. Pero al igual que otros barceloneses adoptivos de la época (como Ocaña y Nazario), Cardín mantendrá una actitud crítica (expresada de manera lacerante) frente al nacionalismo catalán, en aquel momento en la vanguardia del cambio intelectual y la lucha antifranquista. Demasiada marginalidad. Los ecos del caso de Goytisolo son insistentes. Estas actitudes contribuirán a distanciarle de la intelectualidad oficial y más tarde del propio movimiento gay, de signo nacionalista y de una vehemencia que chocaba con la provocación nerviosa del antropólogo. Algo recurrente en la trayectoria de Cardín es este distanciamiento respecto de sus aliados (presuntamente) naturales. En realidad, su caso ilustra que no existen tales «aliados naturales», que las alianzas entre marxistas, homosexuales y nacionalistas constituyen un matrimonio de conveniencia que tuvo gran rendimiento práctico pero que, como suele suceder en estos casos, estaba basado en importantes renuncias.

Al parecer, junto con el compromiso político, la aceptación de su orientación sexual se da a partir de los viajes. Como en otros casos, en escritos de carácter autobiográfico hablará de viajes al extranjero (especialmente Londres, donde pasa una larga temporada en 1964) como parte del proceso de aceptar la propia marginalidad sexual. En la mencionada entrevista de 1990 habla de su frecuentación de «locales morbosos», incluso antes de asumir su propia orientación sexual. Además de proporcionar una posibilidad de evolución, la diferencia cultural como motivo articulador del deseo se verá reflejada en varios escritos de Cardín. De una idea que parece en principio totalmente subjetiva, surgirá una reflexión etnográfica sobre la configuración del deseo a partir de la cual se articulará una crítica contra el modelo de deseo «ahistórico» que se encuentra en algunos trabajos de Juan Goytisolo[69]. El deseo así, lejos de estar limitado a la esfera de lo personal, se convierte en parte de discursos de poder que se estructuran a partir de la etnicidad. La atracción por lo diferente no es así una manifestación del yo, sino otra manifestación de las complejas relaciones de atractivo y rechazo entre grupos culturales. Estas ideas se encuentran expresadas en relatos como «Aschenbach en Berbería», «Un nuevo Charles Foucauld» y «El expreso del mediodía»[70].

En los tres aparecen intelectuales de izquierdas armarizados que sucumben, como el protagonista de *La muerte en Venecia*, a los encantos de muchachos meridionales. Para Cardín se trata sin duda de expresiones de mala fe. El tercero en particular lanza afilados dardos contra un enfurruñado columnista de *El País* (sospechosamente parecido a Goytisolo) que necesita la justificación

67 Federico Jiménez Losantos, *Lo que queda de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.
68 Paul Julian Smith, 2000.
69 Véase Capítulo III, 3.3.
70 En Alberto Cardín, *Detrás por delante*, Barcelona, Laertes, 1986.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del exotismo para dar rienda suelta a sus gustos y que envuelve el deseo en una retórica abstracta con el fin de que sus textos sean más asimilables por el periódico. El objetivo de la burla de Cardín no es la homosexualidad de los personajes, sino sus malabarismos para difuminarla y las contradicciones de la doble vida. Sin embargo, cabe señalar que la burla feroz impide cualquier tipo de discusión lúcida sobre la homosexualidad y cualquier tipo de discurso positivo frente a la misma. Se trata de uno de los aspectos recurrentes en la carrera de Cardín como escritor: el impulso satírico y destructivo siempre tiene más fuerza que la voluntad de concordia y progreso. La resistencia a cualquier tipo de fijación discursiva tendrá como consecuencia la debilitación del discurso sobre la homosexualidad.

Si Ocaña articula su propia individualidad a partir de la performance camp y Roig recurre al psicoanálisis y al humanismo esencialista, el discurso de partida para Cardín es el anarquismo, corriente con la que Cardín simpatiza ya en sus años de estudiante universitario. Cardín utiliza el anarquismo como una rebeldía que se dirige continuamente contra todos, pero muy en especial contra cualquier intento de fijar o institucionalizar subjetividades, intentos que van desde el marxismo hasta el movimiento gay. Un repaso a los textos del filósofo es un muestrario de disidencias teóricas e invectivas personales que va más allá de la discusión meramente académica. En Cardín no hay negociación posible, en sus escritos tempranos el posibilismo es deshonroso: la marginalidad significa una negativa absoluta a estar «dentro». Esto lleva a una evolución, siempre desde el cuestionamiento crítico, que se produce dentro de otras corrientes intelectuales: el marxismo a principios de los setenta y el psicoanálisis (que le permite trabajar sobre cuestiones de subjetividad) durante la década de los ochenta.

Para Paul Julian Smith, hay otro aspecto que explica el escaso impacto de Cardín como intelectual. La universidad española compartía, en el campo de las humanidades, postulados objetivistas y positivistas que defendía con celo frente al influjo de análisis basados en el subjetivismo, actitud que Smith describe como *habitus*, una suerte de sistema de reglas interiorizado que estructura férreamente el ámbito intelectual[71]. A la marginalidad de Cardín como intelectual, en conflicto con cualquier sistema de reglas compartido, hay que añadir, primero, su deriva hacia el subjetivismo (que en el ambiente intelectual español se condenaba como marginal) y, segundo, que se trata de una marginalidad específicamente homosexual. Por otra parte, hay que añadir que el conflicto se reproduce en sus relaciones con los nuevos discursos homófilos, asimilacionistas, centrados en una lucha de objetivos políticos y resistentes a la intelectualización y con escasa confianza en el culturalismo.

La posición de Cardín fue, como se deduce, siempre excéntrica en el movimiento gay, y hay que decir que la desconfianza fue mutua. A pesar de sus vínculos personales con buena parte de las figuras más relevantes, su actitud pública siempre fue de sarcasmo e irrisión, y el movimiento respondió con un ninguneo muy similar al de los intelectuales. El sarcasmo de Cardín no se dirige específicamente contra los activistas hispanos: en la introducción a

71 Smith, 2000. p. ?

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Guerreros, chamanes y travestis, se manifiesta con virulencia en contra de los intentos por parte de antropólogos gays anglosajones de apropiar la experiencia homoerótica de pueblos «exóticos» para la causa homófila[72]. De manera más concreta, criticará la institucionalización del movimiento gay español: cualquier tipo de asimilacionismo le resulta ridículo y socava el sentido último de la lucha por la liberación de los cuerpos.

El desencuentro entre Cardín y el movimiento gay es, en mayor grado que en los otros casos individuales analizados, representativo de los problemas que encuentra la socialización de una identidad homosexual en nuestro país. Hay que relacionar esto con cierto puritanismo dentro del movimiento que chocaría frontalmente con el libertarianismo anarquizante del filósofo. Pero también con la tendencia al solipsismo de Cardín, que se refleja en una serie de narraciones y ensayos. Sus reflexiones sobre la cultura gay (su articulación y sus límites) quedan inevitablemente contaminadas de otros discursos contemporáneos (en particular la patologización y el psicoanálisis), hacia los que manifiesta una actitud crítica pero de cuya homofobia tácita no consigue escapar.

Un fragmento de relato semiautobiográfica (está inspirada por una experiencia real) refleja la actitud de Cardín frente a la «guetificación» de la homosexualidad. Se trata de un extracto de «De entre las sombras»:

> Nunca antes había viajado a Londres, ni nunca lo habría hecho, de no haberme encontrado en París casualmente con una vieja conocida, mitómana del ambiente, como tantas otras de las que emigraron al extranjero en la más dura época del loquerío por estas tierras, y fanática de Londres, en concreto, como otras lo son de Amsterdam o Nueva York, por la clara delimitación de lo «gay» en estas ciudades, lo que para muchas locas constituye una necesidad perentoria, a riesgo de sentirse flotando en el vacío.[73]

Para Cardín, la territorialización de la homosexualidad constituye un proceso innecesario que conducirá, irresolublemente, al fin de la cultura gay. Pero su uso del término merece atención por estar recorrido por una serie de contradicciones que reproducen las existentes en la tradición heterosexista. Por una parte, la cultura gay es una referencia crucial en la narrativa de Cardín, en ocasiones como marco para la invectiva o activada en términos camp. Textos centrales en esta tradición, como *La muerte en Venecia* («Aschenbach en Berbería») o la historia de san Sebastián («Fabiola: un drama originario»), se reciclan como parodia. Historias de turismo sexual («La americana insaciable») o centradas en ambientes específicamente homosexuales («Sauna») reconocen la existencia de unos marcos narrativos específicos.

Al mismo tiempo, el camp de Cardín comparte con autores de la época (como Lluís Fernández o incluso Manuel Puig) una insistencia en una sexualidad genital que el activismo, preocupado por la «respetabilidad» del homosexual, quería ocultar a toda costa. Textos como *El anarquista desnudo*, de Fernández,

72 Alberto Cardín, *Guerreros, chamanes y travestis*, Barcelona, Tusquets, 1984.
73 Cardín, 1986, p. 109.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

o el relato «Sauna» (*Detrás por delante*) serían descalificados como «pornografía», un signo claro de la interiorización de la sexofobia que se llevaba a cabo en el seno del movimiento. Frente a la tendencia al manifiesto que predominaba en aquellos momentos, Cardín opta por una identidad basada en la práctica provocadora y radical, al margen de cualquier declaración de intenciones. Su narrativa puede verse como una performance camp: la representación refleja sarcásticamente las incoherencias de ciertos modos de comportamiento sin razonar las motivaciones de éstos; en este sentido, hay que señalar que a menudo los objetivos de sus ataques serán precisamente modos de comportamiento gay (desde la solemnidad de los activistas hasta los intelectuales que se bajaban al moro).

A primera vista podría diagnosticarse que hay poca diferencia entre la homofobia institucional y la sátira de Cardín. Pero la diferencia de perspectiva lo es todo. La escritura de Cardín se enuncia desde la disidencia sexual, sólo que rara vez se dirige *contra* la ortodoxia heterosexual. Lo que no acabó de reconocerse es este posicionamiento específicamente homosexual que no se concebía como posible. La actitud de Cardín hubiera ganado efectividad transgresora de haberse reconocido como lo que era. La falta de una tradición propia y de un contexto de debate convirtió a Cardín en una auténtica paradoja intelectual.

Pero si en su concepción del sexo y la cultura gay se distancia de las posturas oficiales, mayor aun será la distancia en términos políticos. En algún caso, reconoce la posibilidad de realizar un análisis literario o textual desde una plataforma gay[74]. En uno de sus textos más importantes al respecto, «Una cierta sensación de fin», acepta la existencia de una cultura gay nocional, al menos como impulso. La reconoce, sobre todo en el entorno anglosajón[75]. Por otra parte, el sustrato sobre el que ésta se sitúa es débil y no puede sostenerla durante mucho tiempo, con lo cual políticamente la homosexualidad choca con la heterogeneidad de sus miembros. Al fin y al cabo, la identidad homosexual sólo tiene como factor de aglutinación prácticas que tienen que ver con el cuerpo, algo notoriamente resistente, diría, a la institucionalización.

Como otros críticos, esencializa el concepto de cultura gay o de homosexualidad: sólo si se sustituyen definiciones positivistas por definiciones estratégicas (la cultura gay no «es» nada, sino que «sirve para») pueden estos términos tener sentido. Y a partir de Foucault y Judith Butler sabemos que la institucionalización y los discursos culturales han marcado siempre el cuerpo y el placer. No es posible estudiar el cuerpo al margen de la Historia, como el propio Cardín ha sabido ver en alguna ocasión. Sin embargo, esta idea general, que se acepta para la libido (según explica Smith en sus consideraciones sobre el relato «El expreso de mediodía»[76]), parece olvidarse cuando el tema es la identidad homosexual. Al esencializar la identidad, encontrará difícil compaginar una filosofía libertaria con discursos de legitimación, de origen marxista o psicoanalíticos. Esto se pone de manifiesto en su visión del comunitarismo

74 Alberto Cardín, «Literatura y cultura gay», *El Viejo Topo*, 16/1/1978.
75 Alberto Cardín, «Una cierta sensación de fin», en *Cuadernos del Norte*, nº 44, 1987.
76 Smith, 2000, pp. 140-141.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gay como una «fórmula de integración social para fenómenos caracterialmente obsesivos y sexualmente inseguros»[77]. Cardín recoge aquí, acríticamente, una herencia académica esencialista. Pero en particular lo hace a través de una individualidad sin concesiones que no le permite articular el discurso en términos políticos: para entender el cariz de esta afirmación habría que leer la palabra «integración» en términos despectivos.

La tensión aquí es compleja: por una parte, el movimiento necesitaba una visión aceptable de la homosexualidad para articular su defensa en términos de derechos; lo que no supo verse entonces es que dicha «aceptabilidad», que tan buenos resultados podía traer a largo plazo, era una trampa. Juan Vicente Aliaga trata de desentrañar la extraña relación que los escritos de Cardín mantienen con la homosexualidad durante aquellos años. Sus palabras resumen a la perfección la situación de un hombre cuyo discurso acaba por caer en el solipsismo:

> Pasar revista a la cultura gay centrándola en las disfunciones de carácter y de desequilibrios emocionales, presentando al homosexual como un nudo de reacciones compulsivas que lo cosifican sin apuntar a la raíz originaria de esas obsesiones e inseguridades –es decir, a la hostilidad y la homofobia social internalizada– supone errar el tiro y tomar las consecuencias y efectos por etiologías, amén de reforzar una imagen del colectivo gay que sólo se corresponde en parte con sus usos y costumbres.[78]

Si las trayectorias de Roig y Ocaña nos hablaban de los resultados de una educación franquista en los homosexuales de la Transición, el estudio de las relaciones entre Cardín y el ambiente intelectual hispano nos recuerda que las heridas del monolitismo franquista se dejaron sentir más profundamente de lo que se supone y contribuyeron a impedir el impacto de figuras que le hubieran otorgado cierta legitimidad intelectual. Nos habla, sobre todo, de un ambiente intelectual impermeable a cualquier discurso que se realizase explícitamente desde la marginalidad y de un movimiento gay centrado en objetivos urgentes al que no interesaba enzarzarse en teorizaciones radicales.

4. SOCIALIZACIÓN (I): EL MOVIMIENTO DE LIBERACIÓN GAY HASTA 1983

4.1 CITAS CLANDESTINAS: INICIOS DEL MOVIMIENTO GAY EN ESPAÑA

Contra la LPRS

Mientras que en Estados Unidos se llega a Stonewall tras un periodo de casi veinte años de asociacionismo semisecreto (las primeras asociaciones homófilas datan de los años cincuenta), Francia tiene al menos una organización visible desde 1954 (Arcadie), y Alemania o los Países Bajos tenían una rica

77 Cardín, 1987, p. ?
78 Aliaga y Cortés, 1997, p. 50.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tradición desde principios de siglo (bien que brutalmente interrumpida por el nazismo), los líderes de nuestro movimiento de liberación homosexual suelen insistir en que en España no había tradición alguna de asociacionismo gay, debido a la ubicuidad de la represión franquista. Se trata de un dato significativo que sitúa a España fuera del escaso número de culturas que habían logrado articular una corriente de activismo o siquiera de reflexión en torno a la orientación sexual. Aunque, dado que los intentos de articular una conciencia homófila existen (recordemos los trabajos de Nin Frías, D'Halmar y otros, por no hablar de Cernuda o el *Heraclés* de Gil-Albert), habría que decir con mayor exactitud que España es un país que olvida pronto y que siempre ha sido reticente a tener en cuenta los logros de los suyos. Hemos visto actitudes similares al estudiar el caso de Alberto Cardín. Recordemos también que la represión (de gran brutalidad en ocasiones) existía también en países como los Estados Unidos, en los que sí se produce esa concienciación. Esto sugiere que a la falta de libertad que trae el franquismo hay que añadir otros factores que explicarían la casi total ausencia de una conciencia homófila organizada hasta 1970.

La LPRS servirá, sin duda, para catalizar la formación de un frente de liberación gay, pero de alguna manera las raíces de todo el proceso serán inevitablemente superficiales, de tal manera que a principios de los ochenta el ciclo parecía haberse cumplido. Es una de las paradojas a que da lugar la explosión libertaria de los setenta: la falta de tradición o de conciencia histórica significará que, con la ansiada derogación de la ley, se acentuará la decadencia del movimiento cuando tanto había por hacer en otros frentes. Entre otras cosas, el declive comienza antes de que la base social del movimiento alcance estabilidad y masa crítica, antes de que el propio movimiento, periódicamente sacudido por disensiones internas, alcance credibilidad generalizada y se convierta en un frente inclusivo. Un breve resumen de la evolución del movimiento de liberación gay en España desde principios de los setenta hasta principios de los ochenta (a partir de las contribuciones de Fluvià[79], Llamas y Vila[80] y Calvo[81]) nos dará una noción de las ideas que lo ponen en marcha, así como las carencias que detienen su vitalidad. Por desgracia, carecemos de una historia detallada del movimiento, con lo que cualquier conclusión está abocada a la provisionalidad.

Animados por el espíritu de Stonewall, dos catalanes, Armand de Fluvià y Francesc Francino (ambos aparecen bajo seudónimo en los documentos de la época: Roger de Gaimón y Mir Bellgai, respectivamente) iniciaron, ya a principios de la década de los setenta, una serie de acciones contra la LPRS, entonces en proceso de elaboración, que son en el germen del movimiento gay español. En el contexto mediático español, amordazado por la censura, sólo la revista *Mundo*[82] expresó objeciones sobre este nuevo proyecto, criticando la criminalización de los homosexuales «por el simple hecho de serlo».

79 Véase Armand de Fluvià, 2003.
80 Ricardo Llamas y Fefa Vila, «Spain: Passion for Life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español» en Buxán (comp.), 1997.
81 Calvo Borodia, 2000.
82 *Mundo*, 24/1/1970.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Armand de Fluvià remitió a la revista una carta de agradecimiento[83]. Al comprobar que los esfuerzos no darían fruto, se intentó, por lo menos, influir en la redacción de la ley a partir de sugerencias y cartas a los obispos procuradores en cortes, y se envió la revista francesa *Arcadie* (que daba una imagen moderada de la homosexualidad) a los parlamentarios. El objetivo inmediato era conseguir entrevistas con personalidades del gobierno con el fin de hacerles cambiar de idea o, en el peor de los casos, modificar la formulación de la misma. Como el histórico activista reconoció años después, fue un esfuerzo ingenuo. Como sabemos, la ley se aprobó sin problemas, haciendo explícita una homofobia que reforzaba y se superponía a los prejuicios de los jueces en la aplicación de leyes existentes sobre corrupción, escándalo público y abuso de menores.

Aunque en términos reales la LPRS no alteraba gran cosa la situación para los homosexuales (como hemos visto fueron perseguidos con igual encarnizamiento antes y después de su promulgación), el hecho de que se instaurase en las postrimerías del franquismo, la convirtió en desencadenante de una creciente politización por parte de grupos de homosexuales. Es posible que sin la LPRS el movimiento gay español no hubiera alcanzado su época de esplendor en la segunda mitad de los setenta: la lucha contra la LPRS se convirtió en el denominador común de la respuesta homosexual a la represión; dada la endémica debilidad de la concienciación homosexual en nuestro país, la existencia de algo concreto por lo que luchar era casi una necesidad, pero también limitó el frente de actividades.

Queda apuntado el liderazgo de Barcelona hasta finales de los setenta en cuestiones que tuvieran que ver con la marginalidad y la disidencia. Será también el punto de irradiación del movimiento de liberación gay en nuestro país. Barcelona tenía reputación de ciudad abierta y atrajo a homosexuales de toda la península en las postrimerías del franquismo; fue también la capital del primer «*underground*» español, antes de la explosión de la movida en Madrid a finales de los setenta. En el capítulo anterior hemos hablado de la riqueza de locales marginales en los cincuenta y los sesenta. Los márgenes de la ciudad, en la parte baja, eran permeables a influencias del exterior y a quienes, de paso por la ciudad, querían disfrutar de una cana al aire o llevar a cabo actividades prohibidas en su vida cotidiana. La disidencia es aquí omnipresente: el Raval y las Ramblas son la nueva Sodoma espiritual a la que se dirigen desterrados de todo el país, a veces por elección, a veces porque no tienen más remedio. La influencia de estos márgenes se deja notar en las actitudes de sus habitantes y es responsable de una explosión en las actitudes anarquizantes que precede a la movida madrileña.

Además, Barcelona tenía experiencia en disidencia, a través del nacionalismo, un discurso antihegemónico claramente articulado. En parte, el activismo gay en la ciudad queda reforzado por la explosión nacionalista. Era inevitable en aquel momento establecer paralelismos entre dos tipos de opresión, la de la lengua y la cultura por una parte y la de la sexualidad. En muchos casos, al remitirse a un discurso que en los setenta era hegemónico entre los

83 Armand de Fluvià, 2003, p. 213.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

intelectuales, se contribuía a reforzar una identidad gay que siempre fue débil en nuestro país.

El nacionalismo proporcionaba herramientas retóricas de gran importancia: el orgullo de pertenecer a una minoría, la justificación de la lucha contra la opresión (sea heterosexista o españolista) y, sobre todo, la imagen de un horizonte utópico por el que merecía la pena luchar. Como veremos, estos paralelismos, de gran rendimiento estratégico en el momento, tendrían, a la larga, efectos negativos: el movimiento gay recibe un fuerte impulso de la retórica nacionalista, pero mientras que ésta continuará evolucionando políticamente hasta constituir la base del progreso en Cataluña, aquél quedará anclado en una retórica que no era la propia y condenado a unas contradicciones difíciles de superar. La centralidad de la lucha nacionalista como modelo para los activistas gays también explicaría algunas diferencias entre la expresión de la homosexualidad entre Barcelona y Madrid. Los homosexuales catalanes recogerán una herencia de lucha política; en Madrid la liberación se produce a través de comportamientos y un movimiento articulado que tarda más en cuajar, pero que también tiene menos lastres.

AGHOIS

AGHOIS es un acrónimo (de Agrupación Homófila para la Igualdad Sexual) de lo que constituye la primera manifestación (todavía clandestina) de un movimiento gay organizado en Cataluña. En este contexto, Aghois se articula como grupo ya en 1970. La formación pasará pronto a denominarse, en su larga etapa de clandestinidad, Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), que pronto conectó con grupos similares en Estados Unidos, Argentina, Puerto Rico, Gran Bretaña, Francia e Italia; desde 1973, representantes del MELH participan, siempre bajo seudónimo, en diversos congresos internacionales en París (1973), Edimburgo (1974) y Sheffield (1975). Eran momentos de riesgo, y el miedo se percibe en la documentación a través de nombres secretos y cautela.

El grupo tenía también un boletín mensual homónimo que se publicará hasta 1974 y que en un momento dado se enviaría a unas cien personas (aunque el número de suscriptores era menor, ya que el boletín se hacía llegar también a ciertas personalidades de la política y la cultura). En total llegaron a aparecer dieciocho números y se presentaba como el «Suplemento de *Arcadie* para los españoles». Fluvià[84] detalla las complicadas peripecias para hacer que el boletín llegara a sus afiliados. Para evitar detenciones y para no levantar sospechas, las copias se hacían en Francia, desde donde se enviaban por correo a España. Pero el trasiego fue interceptado por las autoridades españolas, que elevaron protesta formal al gobierno francés. A partir de ese momento, las copias de *Aghois* se distribuyeron desde Suecia. Esto da una idea de las dificultades con que se enfrentaba la expresión homosexual en nuestro país y de la cautela con la que sus impulsores se enfrentaban a las instituciones. La correspondencia en torno al boletín contiene pasajes en clave.

84 Enriquez (comp.), 1978. Información más precisa, incluyendo índices e intercambios epistolares sobre el boletín, se encuentran en Fluvià, 2003.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tuvieron sus impulsores ayuda inestimable por parte de activistas franceses (en particular André Baudry), así como el apoyo económico y moral de un aristócrata madrileño, Rafael Rosillo.

En el boletín se presentaban artículos de carácter cultural o político, noticias relacionadas con los homosexuales en España y en el extranjero, así como críticas de libros en los que se hablase de homosexualidad o películas (en particular se siguieron los debates sobre la censura de *Muerte en Venecia* de Visconti, película que los homosexuales consideraban como cosa propia). En los primeros números se presta una atención singular a las actitudes de la Iglesia católica, que nos recuerda su importancia en la sociedad del momento: la Iglesia, más que los médicos, era el poder contra el que se situaban los homosexuales. Se insiste por una parte en su potencial represivo, pero también se mencionan las voces disidentes al respecto. Los artículos se escriben siempre bajo seudónimo y en ocasiones se insiste en que la elaboración del boletín tiene lugar en tierras francesas. Por lo demás, se emplea en los editoriales un tono amistoso, de empatía, sin altisonancias, muy distinto, en suma, a la combatividad que dominará las páginas de *Debat Gai* o *La Pluma* unos seis años más tarde.

Así, en la primera «Carta a los lectores» sobre los objetivos de la publicación se les asegura que «Leyéndola cubrirás el vacío de tu aislamiento y encontrarás algo más sustancial que una banal conversación. Serás informado de todo cuanto ocurra en España y en el extranjero (...). Con nuestra relación empezaremos a ser algo más que hombres solitarios en busca de la aventura. Somos hombres conscientes de nuestra peculiaridad, ansiosos por conseguir una mayor libertad y el respeto que se nos debe.» Como vemos, el impulso principal no es necesariamente revolucionario en este momento: se trata de crear una comunidad en la sombra, pero comunidad al fin.

Resulta interesante destacar aquí que, siguiendo la pauta de Arcadie, la vertiente cultural del movimiento pasaba a primer plano: se trataba de fortalecer un sentimiento de historia común, de tradición. En la ilegalidad más absoluta, se produce una amalgama entre lo cultural y lo político que irá perdiendo fuerza a medida que el movimiento salga a la luz. A medida que la LPRS se perfila como el objetivo de la lucha homófila, este impulso inicial sería sustituido por objetivos más concretos de carácter político.

El asociacionismo nace de manera precaria. Quizá el punto de partida más identificable sea el de núcleos reducidos de individuos que se reunían periódicamente, en diversos pisos de la capital catalana, para discutir cuestiones relacionadas con la homosexualidad. Encontramos aquí, todavía de manera embrionaria, una cristalización de toma de conciencia de grupo. Si hubiera que delimitar un criterio de lo que constituye activismo, sería precisamente esta conciencia de grupo «que impulsa un cambio social»[85]. Es decir, los homosexuales no se reúnen simplemente como sector oprimido o como grupo de amigos que casualmente comparten intereses sexuales. Aquí se va más allá. Se trata de cambiar la situación, de enfrentarse a la homofobia creando un frente

85 Francisco Vázquez García, «De la subcultura al movimiento social. Elementos para una genealogía de la homosexualidad», en *Orientaciones*, nº 2, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

común, planeando estrategias y estableciendo un diálogo, más o menos sereno, con las instituciones. Las reuniones en casa de Vicente Aleixandre, a las que asistían poetas y homosexuales, no podían calificarse de «activismo»: había muchos homosexuales en ellas, pero se asumía que la homosexualidad debía permanecer secreta, sin un programa de cambio social.

Este es el elemento nuevo que aparece en aquellos grupos de principios de los setenta. A partir de estos contactos y de estas ideas nace el MELH (Movimiento Español de Liberación Homosexual) en 1971, en el que se reproducían ideas y objetivos del Frente de Liberación en los Estados Unidos. La primera reunión bajo este nombre tuvo lugar el 10 de julio de 1972. A pesar de que conocemos los nombres de algunos participantes, resulta significativo que otros prefieren permanecer anónimos más de treinta años después[86].

Sus reuniones eran convocadas con gran secretismo y el número de asistentes era rigurosamente limitado. Conviene recordar que los serenos que por entonces patrullaban las calles eran a menudo confidentes de la policía y que una afluencia demasiado masiva podía despertar sus sospechas. Debido a alguna indiscreción, la policía estaba ya tras la pista de estas reuniones. Esto significaba que, a partir de cierto número de asistentes, tenía que formarse un nuevo grupo. Se realizaron en domicilios privados y en estos momentos estuvieron involucradas diferentes personalidades de la cultura catalana del momento, como el director de teatro Fabià Puigserver o el director de cine Ventura Pons. En algunas ocasiones se planeaban cuidadosamente temas de discusión. El programa de reuniones para 1972, por ejemplo, incluía una discusión sobre «La familia» y otra sobre «El instinto», en ambos casos los participantes se preparaban los temas consultando una sustancial bibliografía. En medio de tanta precariedad, las circunstancias acababan por primar y los contertulios casi siempre terminaban en lamentaciones ante una situación contra la que no podían hacer nada. En ellas se daba expresión a un profundo sentimiento de impotencia.

Influencia del marxismo

Se da un paso adelante a partir de las intervenciones de «Amanda Klein» (seudónimo de una mujer cuyo nombre real no se ha revelado), militante marxista que introdujo un elemento clave en las discusiones de agosto del 72. Sus aportaciones se reflejan en el número 15 de *Agbois* (mayo-junio 1973). Amanda Klein señaló que los encuentros eran insatisfactorios desde el punto de vista ideológico porque se centraban en situaciones personales y eludían la lucha política explícita: los homosexuales habían interiorizado una actitud de víctimas sumisas que no conducía a actos de rebeldía. Proponía que el ideario marxista podía ser útil para identificar problemas concretos y articular el enfrentamiento a ellos. Se trataba de articular la problemática de los homosexuales desde una perspectiva de lucha de clases.

La primera reacción fue de desconfianza. Si bien la izquierda política era entonces el punto de inserción ideológica del movimiento gay, la experiencia

86 Fluvià, 2003, p. 56.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

real, como hemos visto, no era demasiado alentadora. A principios de los setenta, la situación no había cambiado demasiado. En cuanto al panorama internacional, son los años de los campos de trabajo para homosexuales en Cuba. Ciertos mitos de la izquierda estaban tan imbuidos de heterosexismo como el catolicismo más acérrimo. Para algunos militantes izquierdistas perfectamente íntegros la homosexualidad era expresión de decadencia y por lo tanto intolerable como parte visible de la lucha revolucionaria.

En cualquier caso, al menos durante la Transición, la alianza sería tan inevitable como fructífera: los homosexuales fueron parte de una lucha general contra la opresión franquista y la izquierda proporcionó una plataforma concreta para las reivindicaciones de los militantes. Por lo demás, hay que admitir que las ideologías de izquierda constituyen también el sustrato teórico sobre el que se construye el discurso de resistencia al poder. Pronto se superan las reservas iniciales y se introduce en las discusiones sobre la homosexualidad un vocabulario marxista de lucha contra el poder del capital, que, no lo olvidemos, atravesaba una profunda crisis a inicios de los setenta. Así, las propuestas de Marcuse, Reich y Althusser entran en los manifiestos y los textos del movimiento gay. El Mayo del 68 había situado el tema de la utopía sobre la mesa, y la crisis del modelo hegemónico parecía dar alas a quienes esperaban reformas radicales.

Los primeros años. El FAGC

El resultado de estas tomas de contacto y de estas reflexiones ideológicas fue que a la muerte de Franco existía ya un núcleo preparado para funcionar de manera organizada e integrarse en las movilizaciones en favor del restablecimiento de las libertades. En este momento se inician contactos con las altas instancias del gobierno de Arias Navarro para conseguir la derogación de la LPRS, con respuesta casi nula. Al mismo tiempo se produce una evolución interna, preludio de una larga historia de cambios de trayectoria, disputas y escisiones recurrentes en la breve historia del movimiento gay en España. En esto se sigue la pauta de otros países: la identidad sexual nunca llegará a ser un concepto lo suficientemente compacto o estable como para producir un movimiento homogéneo. Esto no tiene por qué ser valorado negativamente, aunque a veces se echa de menos una mayor flexibilidad: se llegará a un momento en que el motivo más anecdótico se convertirá aquí en causa de cisma.

En el caso del MELH el nuevo elemento de consolidación, en consonancia con las demandas del periodo, consistió en introducir en el activismo gay un componente nacionalista. El nacionalismo era durante la Transición la respuesta progresista al monolitismo franquista y era lógico (aunque no necesario) que, además de establecer vínculos con la izquierda, se prestase atención a lo que se veía como una ideología antiautoritaria. Así, en 1975, el MELH se convierte en el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, FAGC, a partir del cual se crearán grupos coordinados en el País Valenciano y las Baleares. El anagrama del FAGC, de presencia constante en los actos homófilos de la época, se aprueba en la asamblea general del 12 de marzo de 1977 y da una idea del cariz del nuevo grupo: un triángulo rosa invertido como recordatorio de la opresión nazi a los homosexuales; en el interior del triángulo hay un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

puño cerrado que se relacionaba con las reivindicaciones revolucionarias de izquierdas; de uno de sus lados surge la bandera cuatribarrada catalana. Las señas de identidad aúnan aspectos históricos e ideológicos.

Un componente nacionalista similar lo encontramos con la aparición, en 1976, de EHGAM (Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua). Algunas de las dificultades que surgen a partir de aquí son obvias: como ejemplo, recordemos que, desde el momento en que el grupo más fuerte, el FAGC, tiende a hacer sus materiales en catalán, éstos no pueden utilizarse directamente por grupos de otras regiones españolas. Con un movimiento débil, la necesidad de intercambio es grande. En este sentido, cabe relacionar los efectos de la adscripción del activismo al catalanismo como equiparables a los que tuvo su adscripción a la izquierda. A partir de cierto momento las ideologías «mayores» se fortalecen y marginan la especificidad homosexual cuando quedaba tanto por hacer en este sentido.

Por su parte, los líderes del movimiento niegan categóricamente que el componente nacionalista debilitase la unidad del movimiento. Al contrario, introdujo un elemento identitario que anclaba el activismo en la realidad política del momento frente a un españolismo que se identificaba con todo lo caduco y conservador. El nacionalismo se consideraba, después de todo, un discurso progresista.

Si bien es cierto que el componente nacionalista no fue la *causa* de ulteriores fragmentaciones y de progresiva pérdida de fuerza, sí podemos pensar en este paso como un *síntoma* de la falta de fuerza de la homosexualidad como elemento aglutinador, aspecto que se hace eco de la atávica desconfianza de la identidad homosexual en nuestro país. Dado que la «identidad» gay se consideraba un espejismo sospechoso, creación del orden opresor, era necesario asignarse otras identidades, del socialismo al nacionalismo, pasando por toda una serie de opciones políticas o vitales más culturalmente arraigadas. En realidad, tan ilusoria es cualquier identidad nacionalista (sea española, catalana o bosnia), que no se basa en esencias, sino en cierta interpretación de la historia y en la voluntad de ser, como la identidad gay, y el hecho de que se rechace la segunda en favor de la primera sólo confirma una desconfianza generalizada hacia la politización de la sexualidad que puede entenderse como resultado de la interiorización de la homofobia.

Los cambios en el espectro político marcarán la pauta de las escisiones y de la aparición de nuevos grupos. Entre ellos habría que destacar el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), formado en Madrid en 1977 a imagen y semejanza de su homónimo francés, nacido de las propuestas del teórico y activista Guy Hocquenghem: a pesar de su escasa repercusión, es un ejemplo de influencia explícita de propuestas internacionales.

Ese mismo año se produce la primera manifestación del Orgullo Gay en las Ramblas barcelonesas. Se trató de un acto no autorizado y hubo cargas policiales. La prensa habla de 5.000 manifestantes, aunque los testimonios coinciden en que había muchos heterosexuales entre ellos, signo del carácter abierto de los movimientos reivindicativos de la época. Las feministas, por ejemplo, resultan prominentes, unidas a representantes de grupos libertarios y de movimientos populares de izquierda. Aquí se reunían diversas concepciones de la homosexualidad, todavía como frente común antes de que un

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sector dentro del FAGC radicalizase sus propuestas. Frente al ambiente de celebración gozosa de años venideros, la retórica en aquel año era combativa, exacerbada por los ataques policiales. En diciembre de ese mismo año tuvo lugar otra manifestación que llegó a reunir a 4.000 personas, número todavía sustancial en un clima de represión e incertidumbre.

La primera manifestación autorizada tuvo lugar en Madrid. Fue organizada en junio de 1978 por el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHOC) y reunió a siete mil personas. Recordemos que hasta 1981 los grupos que formaban el movimiento gay no eran legales. Los logros del movimiento gay de aquellos años son claros: se da visibilidad al homosexual; la homosexualidad se equipara a otros posicionamientos progresistas de lucha social y, sobre todo, encuentra una voz que la tradición había negado de manera rotunda. El éxito de estas primeras movilizaciones no sólo muestra la necesidad de cambio del país, sino también la de los propios homosexuales de expresarse y salir a la luz, a pesar de una situación legal todavía amenazadora. Al mismo tiempo que esto sucedía, la policía seguía cometiendo abusos amparada en una interpretación rigurosa de la LPRS.

El activismo homosexual floreció en los años de incertidumbre y puede verse como consecuencia lógica de la toma de conciencia de que se había cerrado un periodo histórico caracterizado por la represión y se pasaba a otro en que se podría vivir en libertad. Una libertad cuyos límites estaban aún por definir.

Pronto se descubriría que, de entre todas las libertades deseables, algunas eran más plausibles que otras, y no todas eran igualmente practicables. También que la libertad individual no empezaba y acababa con el regreso de las libertades políticas. Tras el impulso utópico esencial, algunas de las reivindicaciones más radicales fueron quedando en la cuneta. La diferencia entre los objetivos revolucionarios expresados por estos grupos a través de manifiestos y su praxis (limitada por las circunstancias del momento) será, según Calvo, uno de los principales motivos de tensión dentro del movimiento. En este punto, será pertinente concretar la articulación ideológica del primer movimiento gay español.

4.2 RADICALES Y REVOLUCIONARIOS: IDEOLOGÍAS Y MANIFIESTOS DEL PRIMER MOVIMIENTO GAY

El Manifiesto del FAGC

El texto de partida para conocer las propuestas de uno de los grupos gays más relevantes del periodo, el FAGC, es el *Manifest* de 1977; el primer borrador fue redactado por Eliseo Picó, uno de los principales intelectuales del movimiento, cuyos contactos incluían Mario Mieli y otros teóricos de la sexualidad de finales de los sesenta. El FAGC se define en los siguientes términos:

> El F.A.G.C. se define como un movimiento unitario, dedocrático en su funcionamiento interno y que se marca como tarea luchar contra la represión ejercida sobre los gays, romper el aislamiento en el que se encuentran y establecer un trabajo de clarificación ideológica de la problemática sexual.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Estas tareas tienen como objetivo final la consecución de un cambio radical en las estructuras opresoras de nuestra sociedad, en sus modos y pautas de comportamiento, que posibiliten la liberación sexual total en general y homosexual en particular.

El F.A.G.C. se mantiene completamente autónomo respecto a los movimientos radicales, los partidos políticos y las organizaciones de clase, tanto en sus análisis, elaboraciones y programas como en sus acciones, que se realizan con total independencia respecto a cualquier otra organización. Al mismo tiempo, el F.A.G.C. acepta la doble militancia de sus miembros (y todas las tendencias que ello pueda representar), siempre que éstos respeten las decisiones y los acuerdos vinculantes tomados por el F.A.G.C. en sus Asambleas Generales.[87]

Este documento da una idea tanto de la retórica como del punto de partida del movimiento, que se iría modificando y matizando a lo largo de los años. El manifiesto pasa a discutir los diversos modos de opresión que sufren los homosexuales en todos los ámbitos sociales. La familia, por ejemplo, reproduce estructuras de opresión capitalista y fuerza estereotipos de género[88]. Lo mismo sucede con la escuela. El manifiesto se muestra especialmente agresivo contra la postura de la Iglesia: «La jerarquía eclesiástica sabe que si aceptase la homosexualidad, con todas sus consecuencias, se le mancillaría la noción de autoridad. Su propia existencia quedaría comprometida. La jerarquía eclesiástica lo sabe. Nosotros también»[89]. Otro de los puntos que se estudian como manifestación de la opresión son los medios de comunicación:

En la prensa, de manera generalizada y salvo honrosas excepciones, las noticias o reportajes tienen estilos y contenidos que oscilan entre la superficialidad o el insulto a los gays. Cuando no se nos equipara a criminales se nos confunde con los «bajos fondos», se nos hace protagonistas de escándalos y corrupciones o se nos equipara a dementes o a peligrosos psicópatas. Somos un bocado preciado para los insatisfechos y reprimidos apetitos erótico-sadomasoquistas de la prensa amarilla.[90]

El análisis de la actitud de la izquierda frente a la homosexualidad resulta especialmente significativo:

Los partidos políticos y las organizaciones de clase del Estado Español han evitado, hasta muy recientemente, pronunciarse públicamente sobre la problemática homosexual; algunos llegaron a prohibir la militancia de los gays en sus organizaciones. Esto en los partidos de derechas es consecuencia de su ideología: la de clase dominante, reaccionaria, retrógrada y defensora únicamente de sus propios intereses. Pero a los partidos y las organizaciones de izquierda no les interesará la defensa por razones tácticas. Ello representa un

87 *Manifest del FAGC*, Barcelona, 1977, p. 9.
88 Ibid., p. 13.
89 Ibid., p. 16.
90 Ibid., p. 17.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

abandono de la lucha ideológica y una sujeción a la lucha económica y política. Tales partidos «olvidaron» que un cambio en la ideología de la sociedad, si atiende exclusivamente a las luchas económica y política –arrinconando la lucha ideológica– se puede llegar a amenazar de muerte la nueva organización social a través de una burocratización y una vuelta atrás en todos los órdenes en lo que respecta a las conquistas revolucionarias.[91]

Uno de los aspectos más importantes del *Manifest* será la contextualización de la plataforma de reivindicaciones a través de diversas manifestaciones de homofobia cotidiana, que incluían noticias de las secciones de sucesos en la prensa diaria.

En el centro de la plataforma del FAGC se encuentra la justicia social. En otro artículo, Fluvià detalla la plataforma de reivindicaciones del grupo[92]. Se trata de una lista ambiciosa, que da una imagen amplia del activismo gay del momento, presentándolo como un movimiento solidario con otras reivindicaciones ciudadanas. Por ejemplo, puede sorprender hoy en día que un manifiesto gay exija la separación entre Iglesia y Estado o la abolición del servicio militar obligatorio (aunque el primer borrador incluía una extraña apostilla sobre la necesidad de enseñar el uso de las armas a todos los ciudadanos sin distinción de sexo, quizá herencia de una militancia marxista guerrillera que tan buenos frutos dio con el Che o Castro). Se pide también la supresión de la censura, la introducción del divorcio y una cobertura sanitaria que incluya las enfermedades venéreas y el suministro de anticonceptivos.

Se trata de un documento que apuesta sin ambigüedades por la utopía, a la que dedica toda una sección (aunque, paradójicamente, declara no estar hablando de utopías: inevitablemente las reivindicaciones, como se ha visto al pasar la década, eran un espejismo utópico, al menos a medio plazo). En este caso, el FAGC y, en general, el movimiento de liberación gay en España de finales de los setenta, es descendiente directo de la atmósfera libertaria que surge tras mayo del 68:

> La división de los roles masculino/femenino y la división sexual del trabajo se basan en el modelo de reproducción que se organizó originariamente, pero la tecnología ha llegado a un estadio en el cual el sistema de roles ya no es necesario, y el desarrollo de las fuerzas productivas permite el abandono de la división sexual del trabajo (...). Una vez que se pone en marcha la ideología sexista no puede derrocarse sin lucha. Así pues todos los que estamos oprimidos por esta ideología (mujeres y gays) tenemos que unirnos para luchar contra ella. El crepúsculo de la ideología sexista y de la familia beneficia a todas las mujeres y a todos los gays. Este trabajo en común sí que puede posibilitar la consecución de nuestra liberación común.[93]

91 Ibíd., p. 25.
92 Armand de Fluvià, «El movimiento homosexual en el Estado español», en Enríquez (comp.), 1978, pp. 158-161.
93 *Manifest*, p. 36.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En la mayor parte de los grupos de esta «primera oleada» de activismo gay, la declaración de principios proponía un enfoque plural similar al del FAGC, en consonancia con un periodo de explosión en el movimiento de recuperación de las libertades que tenía lugar en aquellos años. EGHAM, por ejemplo, también rechaza explícitamente cualquier catalogación de las conductas sexuales y establece vínculos con otros movimientos de reivindicación social, insertándose en la Coordinadora de Marginados, un frente común que incluía a colectivos de prostitutas, feministas, presos políticos y objetores de conciencia. Vemos aquí cómo las reformas, comunes a otros grupos de presión, iban encaminadas a construir una sociedad más cómoda y tolerante tras sacudirse las telarañas del franquismo. Por lo demás hay un énfasis en la abolición de la LPRS y se exige amnistía para todos los encarcelados por la expresión de la homosexualidad. Algunas demandas, como la de igualdad absoluta ante la ley, seguían sin cumplirse veinticinco años más tarde.

Para una justificación más completa y contextualizada de las ideas centrales que caracterizan al FAGC frente a otros grupos podemos remitirnos a un breve texto de Fluvià y Eliseo Picó (cuyo «nombre de guerra», utilizado en el texto comentado, era Lubara Guílver), prefacio a la edición española de *La cuestión homosexual*, de Jean Nicolas[94]. Si el *Manifest* de 1977 recoge a modo de credo la plataforma de los activistas, este documento explica la plataforma de reivindicaciones en el panorama político del momento. Además parece anunciar proféticamente una de las primeras escisiones que se producirían en el movimiento gay español.

Tendencias en los primeros años del movimiento

El libro de Nicolas proponía una aproximación a la homosexualidad desde una perspectiva de izquierda revolucionaria. Frente a los manuales al uso sobre el «problema» homosexual (como el libro del sacerdote Marc Oraison[95]), Nicolas habla simplemente de «cuestión», con lo que la homosexualidad se explica en términos de lucha política. Para Fluvià y Picó, este era el camino a seguir por el movimiento español. En sus propias palabras, se trataba de «participar, junto con la clase obrera, en el combate anticapitalista»[96]. Esto implicaba, entre otras cosas, «acabar con el gueto», que aquí y en otros documentos aparece denominado «jaula dorada». La otra bestia negra para el FAGC era «la identidad homosexual», que se relacionaba con el odiado gueto. Incluso en 1986, cuando la crisis del sida empezaba a reforzar el identitarismo en los Estados Unidos, Fluvià sería taxativo al respecto: «Nuestra sexualidad no comporta una relación específica con el mundo. Es la mirada social, la represión institucional y la opresión ideológica la que crea la homosexualidad»[97]. Es una desconfianza que en realidad parte de una interpretación muy literal del concepto de «identidad», que no permite el aspecto radical que encontramos en otras culturas. La identidad para los activistas de los setenta era simplemente una categoría ontológica, no una categoría estratégica. Al potenciar la

94 Jean Nicolas, *La cuestión homosexual*, Barcelona, Montamara, 1977.
95 Marc Oraison, *El problema homosexual*, Madrid, Taurus, 1975.
96 «Introducción» a Nicolas, 1977, p. 8.
97 *Lambda*, 106, noviembre 1986, traducción mía.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

identidad, se declaraba, el homosexual quedaba al margen de los movimientos sociales y, en general, de la evolución del país. Las propuestas del FAGC, por el contrario, exigían un proceso de reflexión general que condujese a una liberación en toda la sociedad: se declaraban contra la heterosexualidad como régimen opresivo, aspiraban a una liberación polimorfa del deseo.

Estas son las actitudes, comentadas con cierto sarcasmo por Alberto Cardín en «Apología de Anita Bryant»[98], que marcaron una distancia insalvable entre este intelectual y la militancia oficial. La lucha homosexual, para el FAGC, tenía que integrarse con otras luchas y no buscar la protección en rasgos identitarios inevitablemente creados a partir de la interiorización de la opresión. Para Cardín, la homófoba moralista norteamericana Anita Bryant podía considerarse, a su pesar, una heroína del movimiento al insistir en definiciones «minorizadoras» en lugar de dejarse arrastrar por el impulso asimilacionista del movimiento. Una identidad fuerte era, para Cardín, inevitable como etapa en el proceso de liberación.

Especialmente relevante es la caracterización que Fluvià y Picó hacen de las tendencias dentro del movimiento gay. Se habla, en primer lugar, de una tendencia «reformista», representada en España por grupos cristianos como Dignitat (Barcelona) o Fraternidad Cristiana de la Amistad (Valencia). Proponían un programa mínimo de reformas que les permitiera mayor comodidad para vivir sin tener que salir del armario por completo. Aspiraban a una integración en estructuras existentes sin cuestionarlas, perpetúan el gueto como lugar al margen de esas estructuras y abogan por lo que los autores consideran una hipócrita «respetabilidad».

De signo opuesto es la tendencia «radical», cuyos miembros eran, según los autores citados, «contrarios a cualquier tipo de organización»; específicamente se declaraban en contra de las jerarquías. Se referían aquí en concreto a las tensiones que empezaban a hacerse notar con una facción que había comenzado a rebelarse cuando se pasó del asamblearismo a un funcionamiento democrático a través de representantes. La idea aquí era que introducir estructuras jerárquicas era reproducir la ideología burguesa. Se les calificaba en el texto de «contraculturales» (palabra cuyo sentido treinta años más tarde es, irónicamente, difícil de recuperar; es necesario remitirse al contexto en que la contracultura era la lucha antihegemónica). Entre sus propuestas (siempre según Fluvià y Picó) estaba el reivindicar la vieja idea de que «todos llevamos una mujer dentro», y que por lo tanto el travestismo y la pluma son consustanciales a la identidad del homosexual: no se realizaba así una crítica del concepto de homosexualidad, lo que conllevaba cierta «automarginación». En un editorial de *La Pluma*[99] (era la revista publicada por los radicales tras su salida del FAGC para constituir la CCAG, Coordinadora de Col·lectius d'Alliberament Gai), se justificaba la escisión según el argumento de la «superación» de la primera etapa del activismo español y se acusaba al FAGC (sin demasiada virulencia, todo hay que decirlo), de derivar hacia un integracionismo cada vez

98 Alberto Cardín, «Apología de Anita Bryant», en *Diwan*, nº 8, 1978.
99 *La Pluma*, nº 3, octubre 1978.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mayor y de un diálogo excesivo con las instituciones que desmontaba los ideales utópicos del movimiento original.

Las acusaciones mutuas apenas resisten el análisis: en general, da la impresión de que se trata de cuestiones nominalistas que bien pueden haber parecido capitales en la época pero que la perspectiva histórica muestra como marginales en el conjunto de necesidades de los homosexuales españoles. La retórica de *La Pluma* es, en último término, muy similar a la de *Debat Gai*, revista del FAGC, y los artículos publicados en ambas tienen muchos puntos en común. Otro motivo de disensión parece haber sido la valoración de la pluma y la feminidad. En la segunda sección de este capítulo hemos resumido las actitudes del activismo hacia el afeminamiento. Aunque no se trataba de una desconfianza hacia actitudes individuales, el FAGC consideraba que había que evitar que «la loca» capitalizase la atención y resultase «representativa» del movimiento gay. Lluís Escribano, que estuvo involucrado en esta escisión la resume así: «Todo eran tonterías. Unos querían tener a las locas dentro del FAGC y otros no. Unos querían ser serios y otros no. De un planteamiento tan simple viene todo lo demás. Para nosotros la loca era un punto de revolución, la seriedad no»[100].

En cuanto al tan traído y llevado «integracionismo», en ocasiones parece ser poco más que un arma arrojadiza para atacar a las facciones enemigas. Fluvià, por ejemplo, siempre negó que hubiera tal componente integracionista en el FAGC. Algo similar sucede con otros términos como «gueto» e «identidad», cuyo significado va quedando desdibujado (y siempre es distinto al actual) a poco que se reflexione sobre los artículos. En el mundo anglosajón el término utilizado como descalificación *tout court* es «esencialista»: el esencialista es siempre el otro, el que «se equivoca» en su concepción de la homosexualidad. De hecho, parece que los debates en torno a estos términos en España a menudo no eran la verdadera causa de las escisiones o enfrentamientos, sino la excusa esgrimida para justificar escisiones que tenían motivos menos sustanciales.

El FAGC representaría la tercera tendencia según la clasificación de Fluvià y Picó, situándose entre el asimilacionismo conservador de los reformistas y las tendencias ácratas de los radicales. Para los representantes de esta tendencia, denominada «revolucionaria», había, en efecto, que encontrar una integración, pero no entre los representantes de la burguesía, sino con quienes querían cambiar las estructuras sociales. Para los ideólogos del FAGC (inspirados por Nicolas, Hocquenghem, Mario Mieli y otros teóricos europeos), el aspecto central del activismo era una lucha contra el propio concepto de «homosexualidad» que justamente se consideraba «una creación del enemigo». Esto se justificaba con referencias a la opresiva tradición medicalizadora. Se trataba de llegar, haciendo frente común con otros oprimidos, a un nuevo tipo de sexualidad en la que se superasen las categorías: la homosexualidad reprimida en todo el cuerpo social saldría a la luz y por lo tanto no habría nadie «específicamente» homosexual. La identidad y el gueto serían, según esto, cosas del pasado, restos arqueológicos de la interiorización de la homofobia:

100 Fluvià, 2003, p. 157.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

esta línea del movimiento gay fue incapaz de concebir las identidades en términos positivos o lúdicos.

Desde este punto de vista, el diálogo con homosexuales pertenecientes a la tradición camp («las locas» y otros camp más culturalistas como Terenci Moix) era siempre poco fluido, mientras que otros, más cercanos al malditismo genetiano, se desentendieron de este discurso, que consideraban domesticado, y de sus aspiraciones, que consideraban burguesas. Para los militantes del FAGC, cualquier identidad era resultado de estructuras opresivas capitalistas. El deseo, se sugiere, existe al margen de lo simbólico. Es uno de los puntos contra el que arremete con mayor acritud Cardín, que (a partir del trabajo de Lacan) insinúa que las identidades son efecto de la cultura, que el mito de una identidad exclusivamente individual es falso y que, en todo caso, esta supuesta igualdad sin diferencias culturalmente estructuradas es tan imposible como aburrida. Dado que se aspiraba a una sociedad utópica en el que el concepto de homosexualidad quedase superado y la realización siguiera las pautas de las pulsiones individuales, la cultura gay y la historia gay no resultaban aspectos de interés, sino algo que había que dejar atrás cuanto antes.

Como modelo identitario que pretendía representar los intereses del colectivo homosexual, el activismo español de los setenta parece ignorar aspectos puramente culturales de la construcción de la homosexualidad y muestra un rechazo frontal hacia viejos ámbitos de reunión por las que muchos sentían cierto afecto: desde zonas de ligue hasta retretes públicos o bares de chaperos. Se trata de la gama de temas que aparecerá en el cine homófilo de Eloy de la Iglesia.

El homosexual, se nos dice a través de los portavoces de los grupos de mayor visibilidad, ya no necesita pagar a jóvenes proletarios por el sexo, no necesita ocultarse, no necesita el anonimato: cualquier individuo ha de liberarse y decidir cómo se dirige su deseo sin que la sociedad le etiquete por ello de una u otra manera. Este tipo de exhortaciones parece presuponer que la promiscuidad sexual es necesariamente un comportamiento compulsivo y no una opción personal en la que no hay «culpa». Faltaba la imaginación para integrar la fantasía en un movimiento cuya propia sustancia es el deseo.

Es evidente que se trata de programas radicales y con profundas raíces en las filosofías libertarias del periodo. Y quizá era el modelo de activismo necesario en 1977: ciertamente, los entusiasmos de mayo del 68 empezaban a moderarse en otros países, pero era quizá inevitable que nuestro país tuviera una repetición de aquel último movimiento utópico cuando se dieron las condiciones. Calvo sugiere, sin embargo, que el utopismo rara vez tenía expresión en la praxis del movimiento, acusación que ya se formuló desde el sector radical en 1978[101]. La prioridad para los activistas era buscar apoyos políticos que condujeran a la legalización y a la derogación de la LPRS.

Por otra parte hay que insistir en que los activistas trabajaban en un contexto favorable: Ricardo Llamas y Fefa Vila sugieren que la reforma de la LPRS fue resultado tanto del activismo como del impulso reformista general,

101 Calvo Borodia, 2000.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que aspiraba a equipararse a Europa[102]. Se trata de declaraciones paralelas a las que causaron polémica con la publicación de *Le rose et le noir,* la exhaustiva historia del movimiento gay francés[103], en el que se cuestiona el impacto político-social de grupos míticos como el FHAR fuera de reducidos ámbitos parisinos. Las reformas vinieron dadas por toda una serie de circunstancias: el frente de liberación gay estaba a la vanguardia de las reivindicaciones, pero no actuaba en el vacío.

Las movilizaciones de finales de los setenta fueron espectaculares y se caracterizaron, a pesar de todo, por una gran energía e incluso por su ecumenismo (las escaramuzas al parecer se dejaban para las asambleas). Junto a los militantes homosexuales era posible encontrar a figuras que iban por libre (como Ocaña). Además, consiguieron gran visibilidad mediática: fueron recogidas por los medios de información que hablaban con sus dirigentes y exponían sus reivindicaciones. Se da un paso que va más allá de la conciencia homófila tal como se conocía aquí. Por primera vez los homosexuales en España eran responsables de su propia historia, construían sus propias instituciones y se convertían en parte integrante de un proceso libertario. A diferencia de otras manifestaciones de la homosexualidad en la época (como la movida), los militantes establecen un diálogo público con la sociedad y fuerzan a las instituciones a integrarlos en su evolución.

Por otra parte, conviene prestar atención a las consecuencias de este credo libertario, defendido con una vehemencia irreductible. Se propone un paraíso prelapsario, más allá de las sospechosas garras de «la cultura» (con la perspectiva del tiempo puede decirse que la suspicacia frente a una concepción hegemónica de la cultura fue uno de los puntos débiles de los movimientos sesentayochistas), que jamás llegó, ni para los homosexuales ni para los otros sectores oprimidos. Existe un error de diagnóstico sobre la evolución de la historia: cuando la izquierda abandonó los ideales del periodo (ya a partir del 78), el FAGC, que concentraba la militancia gay más efectiva, quedaría algo desorientado. Para entonces, los moderados reformistas habían alcanzado cierto conformismo y los radicales iban abandonando las estructuras de la militancia y se habían dispersado en la sociedad.

4.3 EVOLUCIÓN Y CRISIS DEL MOVIMIENTO GAY

Hacia el cisma

A finales de los setenta las actuaciones policiales contra los homosexuales empiezan a disminuir. Las redadas continúan hasta bien entrados los ochenta, con especial énfasis en los chaperos. Pero el talante de estas actuaciones había empezado a cambiar hacía años. Jordi Petit estuvo presente cuando se efectuó una redada de 1980 en el local barcelonés La Luna, y la policía se limitó a comprobar la identidad, insistiendo que la sexualidad de los clientes no tenía nada que ver con la irrupción. Cuatro años antes habrían acabado en la comisaría

102 Llamas y Vila, en Buxán (comp.), 1997.
103 Frédéric Martel, *Le rose et le noir*, Paris, Seuil, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

y probablemente habrían recibido malos tratos. En este caso fue posible denunciar el caso ante la Comisión de Derechos Locales de la Generalitat de Catalunya[104]. Evidentemente, las cosas estaban cambiando. La última entrada de la policía en un local gay de Barcelona fue en 1982. Para entonces, se había puesto en marcha, con sorprendente rapidez, toda una serie de dispositivos de apoyo a los homosexuales paralelos al movimiento en sí. Destaca entre ellos el Institut Lambda, de Barcelona, fundado en 1976. Frente a asociaciones similares del momento (grupos como Dignitat, o Fraternidad Cristiana de la Amistad), era de carácter laico. En principio se concibió como un centro de apoyo legal a homosexuales, con lazos fuertes con el FAGC. En 1978 llegó a contar con 140 socios y publicó trabajos monográficos sobre diversas cuestiones de sexología. En los años noventa, con la renovación del movimiento gay, cambiaría de nombre (se llama ahora Casal Lambda) para convertirse en un centro de encuentro que organiza actividades culturales y cuyo principal impulso viene dado por el voluntariado. Cuenta con un importante centro de documentación, el único archivo en nuestro país dedicado exclusivamente a las tradiciones gays hispánicas. En él se encuentra un buen fondo de libros que tiene que ver con la evolución de la homosexualidad en nuestro país, incluida una excelente colección de libros publicados durante el franquismo.

El mayor logro del movimiento gay de los años ochenta fue el incremento de la visibilidad (representantes del FAGC acudían a menudo a los medios de información). En términos prácticos, se dotó a los homosexuales de portavoces. Había en aquel momento necesidades muy específicas, y el movimiento gay supo canalizarlas. El camino no fue siempre fácil, y hubo tensiones con el heterosexismo de las instituciones. Un baile organizado en 1978 fue severamente vigilado por la autoridad que advirtió al responsable, Jordi Petit, que los asistentes tenían que respetar el «orden moral».[105] A pesar de los nuevos aires, la homosexualidad no fue retirada de la LPRS hasta enero de 1979. Y aun en esta situación favorable, los grupos homosexuales seguían siendo ilegales. La legalización del FAGC no fue inmediata: Petit nos recuerda que fue rechazada dos veces, y que hizo falta que dos diputados (J.M. Riera, del PSUC, y Rudolf Guerra, del PSC) tuvieran contactos privados con el Ministro del Interior del momento[106]. Por fin la legalización se produce en 1980. Los fines del grupo según los nuevos estatutos eran:

> a) desarrollar cuantas actividades tiendan a la liberación sexual superando la represión individual, la supresión de la marginación homosexual y el reconocimiento de la sexualidad plural;
>
> b) la clarificación ideológica de la cuestión homosexual y en general de la sexualidad;
>
> c) promover aquellas actividades que tiendan a garantizar, sin discriminación alguna, el ejercicio de las plenas libertades ciudadanas y constitucionales por parte de los homosexuales y a obtener la definición y declaración

104 Jordi Petit, *25 años más*, Barcelona, Icaria, 2003, p. 32.
105 Petit, 2003, p. 29.
106 Petit, 2003, p. 30.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

del derecho humano que asiste a toda persona a no ser discriminada por motivo de su orientación sexual.[107]

Como vemos, se ha producido un cambio significativo desde el *Manifest* que un grupo mucho más heterogéneo había producido pocos años antes. Los entusiastas miembros de la primera oleada evolucionan hacia posiciones más específicas que no siempre se identificaban con una ideología creada en momentos de represión. La tensión entre posiciones integracionistas y posiciones radicales, que sigue marcando hoy en día los debates en torno a los homosexuales (aunque las primeras reciben mayor apoyo por parte de las instituciones y por lo tanto tienen mayor eco), fue motivo de enfrentamientos en las numerosas revistas de los activistas. Los radicales siguieron cuestionando los avances como asimilación en estructuras burguesas. Si, como hemos visto, el FAGC consideraba que los «radicales» perpetuaban estereotipos, para los radicales las propuestas del FAGC pecaban de excesivamente conservadoras y de ser fácilmente asimilables por el sistema. Existe entre los radicales una mitificación de la marginalidad que, como hemos visto, tiene sus raíces en la tradición clandestina franquista, pero también en una visión camp de la identidad, que se basaba en la ironía y en el placer, elementos que cualquier tipo de activismo ha encontrado de difícil acomodo. Por otra parte, las escisiones tuvieron duración escasa: la CCAG desapareció en 1980, incapaz de crear una estructura concreta que permitiera el enfrentamiento, lo cual sugiere que la evolución del FAGC hacia un mayor realismo era acertada, al menos desde un punto de vista pragmático.

No es lo mismo ser radical cuando no se puede ser otra cosa que serlo cuando existen soluciones intermedias, y el cambio de talante también significa una ralentización del movimiento.

El proceso de escisiones que se sigue es similar al que tuvo lugar en Francia pocos años antes[108], y el trabajo de Tamagne[109] da razones similares para las escisiones del movimiento alemán en los años veinte. Pero ha de ser motivo de reflexión el que se cayese exactamente en los mismos errores. Se sugiere aquí lo difícil que resulta al movimiento gay aprender de su propia historia, así como la debilidad de la categoría «homosexual» o «gay» para articular un movimiento social. Por último, tampoco conviene perder de vista que cierto grado de utopismo es deseable, y necesario como horizonte de expectativas en cualquier proceso de cambio. El triunfo (necesario) del asimilacionismo y la normalización despojó al movimiento de ese horizonte.

La multiplicidad de grupos es consecuencia, entre otras razones que van de lo personal a lo institucional, de la debilidad de un sustrato teórico con suficiente especificidad homosexual (o, como se ha sugerido más arriba, de la resistencia a elaborar o discutir ese sustrato), así como a las incoherencias que descubrió el rápido avance de la Historia. Hemos visto cómo los idearios de cada uno de estos grupos reciclan motivos del nacionalismo,

107 Petit, 2003, pp. 30-31.
108 Martel, 2000.
109 Tamagne, 2001.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

utopismo anarquista, del sindicalismo o incluso del feminismo radical. A partir de este momento, el continuo desdoblamiento y la aparición de facciones es difícil de seguir: las escisiones más comunes son al principio de carácter regional, pero pronto se producen dentro de éstas otras por diferencias de opinión o ideológicas. El propio FAGC sufriría otra crisis interna a lo largo de los ochenta. Jordi Petit se separó en 1986 para formar la Coordinadora de Iniciativas Gays, que más tarde se convertiría en la Coordinadora Gay-Lesbiana, un ejemplo de renovación de estructuras con un papel importante, por ejemplo, en la lucha contra el sida.

Las facciones debilitan el todo. Poco a poco cada grupo se parece más a una reunión de amigos que a parte de un frente común de lucha política. El impulso ecuménico del *Manifest* empieza a desvanecerse. A finales de los setenta en Valencia había dos grupos: el MAG-PV (Moviment d'Alliberament Gai del País Valencià) y el MAS-PV (Moviment d'Alliberament Sexual del País Valencià), entre los que había más tensiones que armonía. Cabe pensar aquí en el efecto que esta multiplicidad de grupos tendría sobre un homosexual cualquiera, no sólo inseguro acerca de la propia idea de activismo sino en la coyuntura de tener que reflexionar sobre a qué facción podía sumarse. En definitiva, la decisión se tomaría por simpatías personales, lo cual, a su vez, reforzaría el elemento personalista en la constitución del grupo.

Razones de una crisis

Después de una larga dictadura en la que, como hemos visto en los casos de Ocaña y Roig, la evolución de los homosexuales había sido individual, casi solipsista, era difícil dar con un discurso compartido. La situación se reproducía una y otra vez, y seguir la lenta disolución del frente común no aportaría gran cosa al argumento principal de este libro[110]. Bastará constatar que hubo muchos grupos, supergrupos y grupúsculos, y que quizá esta pluralidad es síntoma de problemas profundos que aquejarían al movimiento gay hispánico a principios de los ochenta. Un dato representativo: en 1978 había 200 militantes en activo en el FAGC, en 1980 la misma organización contaba con treinta[111].

El primer problema del movimiento gay no es necesariamente específico de los homosexuales, y tiene que ver con la inmadurez política en nuestro país. En la segunda mitad de los setenta los españoles han de reinventar la política, y los movimientos de liberación gay sufren los zarandeos del cambio de modelos: por una parte, el país pasaba de una situación de censura y autoritarismo a otra de (relativa) pluralidad y libertad de expresión; por otra, la izquierda pasaba de la clandestinidad a escalar posiciones de poder, y en este proceso el asamblearismo iba siendo sustituido por la caza del voto y un régimen de representantes. En el seno del movimiento gay, no llega a asimilarse de manera definitiva el salto conceptual entre un grupo de individuos reunidos por intereses comunes y un grupo de acción con un programa que trasciende de lo personal y se sitúa en el ámbito político cuyos fines son estratégicos: las asociaciones pasaban con celeridad irreflexiva de lo primero a lo segundo.

110 Pueden encontrarse más detalles en Llamas y Vila, en Buxán (comp.), 1997, pp. 201-214.
111 Jordi Petit, 2003, p. 24.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Un segundo problema que observamos es la desconfianza hacia la homosexualidad como concepto reivindicable *en sí mismo*, algo que hemos visto recurrentemente al estudiar las trayectorias de Ocaña, Roig y, en especial, de Cardín. La lucha homófila se veía como parte de un programa general de libertades y el énfasis en esas otras especificidades (sea la libertad de expresión de ideas izquierdistas o las exigencias nacionalistas) marca el paso de sucesivas fragmentaciones. Conscientes de los efectos debilitadores del proceso, se intenta superar la fragmentación. Con el fin de integrar los grupos en un frente común se crea, ya en 1977, la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE), pero en lugar de fortalecer el movimiento el efecto fue debilitarlo en sus puntos más vulnerables: el de la diversidad de sus individuos.

Este «supragrupo» pronto empieza a reproducir la retórica de los grupos iniciales, sus exclusiones y sus formulaciones en forma de credo. La COFLHEE, por ejemplo, seguía al FAGC en la condena del gueto, en un gesto que todavía no se ha superado del todo: para estos activistas en rápido proceso de institucionalización, el gueto lo constituían los entornos y locales comerciales donde los homosexuales se daban cita. La exclusión ha sido uno de los errores recurrentes de las comunidades homosexuales, aquí y en otras culturas.

De la misma manera que no se comprendía la diferencia entre política y simple asociacionismo, tampoco se asimilaba la idea de un entorno lúdico para los homosexuales. El gueto era condenado no como *efecto* de la opresión sino, a medida que avanzaban los setenta, como *causa* de la misma. La formulación de la desconfianza hacia el gueto se encuentra, por ejemplo, en uno de los ensayos homófilos de los setenta: *Homosexualidad: el asunto está caliente*, de Héctor Anabitarte y Ricardo Lorenzo[112]. De su reflexión se desprende que el rechazo del gueto equivale a lo que hoy denominaríamos «salida del armario»: al parecer, la idea de zonas de ocio a que los gays acuden por razones positivas (a divertirse) y no por razones negativas (para ocultarse, para protegerse) no había sido del todo asimilada, debido a la memoria reciente de la opresión[113]. Lo que sucede es que el gueto se asocia exclusivamente a todas las instituciones clandestinas en que los homosexuales se habían ocultado durante los años anteriores. Como Armand de Fluvià ha precisado[114], su oposición a estos lugares tenía que ver con la represión que en ellos se manifestaba: estaba prohibido besarse o mostrar afecto. Además de ser represivos por su marginalidad, reproducían, desde el interior, la represión que se experimentaba fuera de los mismos.

En otras palabras, lo que los activistas de los setenta entendían como gueto era algo muy distinto (en su función, variedad y delimitaciones) a lo que hoy se propone en «barrios» gays como Chueca: mientras que el primero se conforma a través de prohibiciones, los segundos aparecen a partir de posibilidades. El paso de un modelo a otro fue muy gradual, pero, ancladas en posturas originadas por la represión, las voces del movimiento no fueron capaces

112 Héctor Anabitarte, *Homosexualidad: el asunto está caliente*, Madrid, Queimada, 1979.
113 La argumentación contra el gueto como «jaula dorada» puede encontrarse en Jordi Petit, 2003, pp. 57 y ss.
114 Conversación personal.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de entender las ventajas de un entorno lúdico gay, incluso aunque éste fuera ajeno al activismo. El rechazo frontal al gueto conduciría a una pérdida de apoyo por parte de las bases.

El debate sobre el gueto sigue produciéndose (aunque con menor virulencia), y en cierto modo la confusión mencionada subsiste. Es posible que, como han sugerido ciertos autores, haya que dirigirse a una superación de lo homosexual como identidad específica. Lo que está claro, ahora y entonces, es que no se puede eliminar súbitamente el gueto sin tratar primero de las condiciones que dan lugar a la necesidad de esos puntos de reunión, y aun hoy en día esa labor llevaría décadas. Para el activista Jordi Petit[115], por ejemplo, se dejó de lado en la política todo un componente de placer y fantasía que incluso llegó a provocar la sorpresa de representantes de otras asociaciones en el extranjero.

En cualquier caso, es injusto detenerse excesivamente en las limitaciones del movimiento de liberación gay español, paralelas, como se ha indicado, a las de otros países. Quizá desde la situación de partida, el movimiento gay no podía proponerse otros objetivos, y su acercamiento a la sociedad no podía sino resultar problemático. Sus limitaciones no deben verse como reflejo de errores individuales: dar una versión excesivamente personalista de la crisis sólo contribuye a una retórica de culpabilidad que no hace más que confundir las cosas y no contribuye al progreso. La trayectoria del activismo en España desde principios de los ochenta debe servir para recordarnos que la imaginación y la capacidad de ver nuevos futuros a medida que se altera el paisaje del presente resultan esenciales en cualquier movimiento reformista. Hemos sugerido que la especificidad de la situación de los homosexuales hispánicos se perdió un poco en el batiburrillo de ideales utópicos. En otras palabras, el movimiento gay nace asociado a la transición política y cuando ésta va consiguiendo sus objetivos se pierde la conexión con una cultura homosexual alternativa menos dependiente de la reforma legal.

El movimiento gay de los setenta fue la primera oleada de activismo homosexual en España y por lo tanto merece todo nuestro reconocimiento. Es vana la cuestión de si las reformas legales se habrían conseguido sin la acción de los activistas. Lo que resulta mucho más significativo es que sus acciones fueron, en sí mismas, un fin: dieron voz y presencia a los homosexuales españoles presentando identidades alternativas a las que hasta principios de los ochenta creaban periodistas o los políticos. Las circunstancias fueron difíciles y muy pocos consiguieron mucho en lo que respecta a la visibilidad y a la superación de viejos miedos, enfrentándose a riesgos significativos. Quienes estuvieron allí pueden enorgullecerse de haber sido artífices del mayor cambio cualitativo en la percepción y tratamiento de la homosexualidad de la historia de nuestro país.

Inevitablemente, en esta breve historia pueden apreciarse también las semillas de los problemas que aquejan al movimiento en el siglo XXI: el énfasis en las diferencias entre grupos, en lugar de reforzar lo que éstos tienen en común; el escaso interés por la cultura como generadora de imágenes e

115 Conversación personal.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

identidades; estructuras que progresivamente se asemejan más a partidos políticos; facilidad para establecer vínculos con posiciones de poder sin un análisis previo de las prioridades; cierto miedo al debate y a la discusión sin anteojeras tribales; cierta tendencia a los personalismos y, en definitiva, incapacidad de abstracción y de integrar los problemas concretos en una serie de soluciones generales, practicables y consensuadas. En definitiva, el gran valor de la trayectoria del movimiento en los setenta hoy en día es el de un ejemplo del que hemos de esforzarnos por aprender.

5. MODELO HOMÓFILO Y REPRESENTACIÓN

5.1 HISTORIAS HOMÓFILAS

Activismo y creación

El movimiento gay de la Transición representa una explosión de la conciencia homófila, que se convierte en centro de gravitación de la comunidad homosexual: por fin se podía difundir un discurso pro-homosexual en condiciones de creciente libertad. Una consecuencia lógica habría sido que los artistas se aprovechasen de la nueva situación para profundizar en el desarrollo de esa conciencia homófila a través de obras literarias o artísticas. Pero de alguna manera el esperado aluvión de manifestaciones artísticas de conciencia homófila no se produjo o careció de difusión. Por otra parte, al plantearnos si autores como Augusto d'Halmar, Lorca, Cernuda, Gil-Albert, Gil de Biedma, Gómez-Arcos, Goytisolo o Moix hubieran unido sus voces al frente de liberación homosexual de la Transición, es difícil concluir afirmativamente. Probablemente algunos de ellos habrían asentido ante las reivindicaciones (con toda seguridad Gil-Albert, Gil de Biedma, quizá Cernuda o Gómez-Arcos, mucho más dudoso en los otros casos), pero pocos se habrían identificado por completo con su retórica, insuficiente y limitadora en relación a sus planteamientos estéticos.

En efecto, hay que concluir que el movimiento gay español no resultó atractivo para los artistas, escritores, dramaturgos o cineastas: el número de ellos que simpatizaron públicamente con una identidad gay politizada fue casi nulo hasta los años noventa. Algunos de ellos (Fabià Puigserver, Iago Pericot, Ventura Pons) tuvieron contactos con el MELH durante la clandestinidad, como sabemos, pero por diversos motivos se distanciaron cuando éste alcanzó prominencia. La conciencia homófila puede por fin construirse como un discurso público en nuestro país, pero su expresión en los términos que caracterizan el discurso artístico (capacidad de seducción, ironía, reciclaje de tramas, ambigüedad) o incluso la reflexión filosófica será limitada.

Esta distinción entre el campo del activismo de calle y la producción de discursos artísticos o narrativos es importante. El rendimiento simbólico de reivindicar unos derechos es distinto al de contar una historia cuyo contenido lleve al espectador, a través de la identificación o el distanciamiento, a simpatizar con la situación de los homosexuales; hay una diferencia, en estrategias, objetivos y procederes, entre el hombre de acción y el artista que no tiene por qué saldarse en beneficio de ninguno de ellos. La narrativa no tiene por qué

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

utilizar énfasis o proporcionar un manual de instrucciones. Funciona a un nivel más sutil y puede poner en funcionamiento una simpatía emocional a que el activismo de trincheras rara vez puede aspirar.

Todo parece indicar que la desconfianza era mutua. Tal como se ha visto, el movimiento tuvo sus credos y ortodoxias, y la práctica artística no repele nada como las ortodoxias. Su afinidad por la izquierda conducía a simpatizar con un arte de carácter eminentemente social, que estaba en las antípodas del tipo de expresión preferido por buena parte de los creadores del momento. No ha de extrañar que los artistas homosexuales que intentaban expresar su experiencia y hacer uso de las nuevas libertades evitasen la conciencia homófila, prefiriendo una perspectiva camp, refractaria a los planteamientos de la política tradicional.

Así, aunque en el periodo conviven conciencia homófila y representación homosexual, ambas rara vez coinciden en un tipo de discurso: se desarrollan en los ámbitos casi incompatibles, respectivamente, del activismo y del arte *underground*. La vena de frivolidad y de libertad de que hacían gala creadores como Lluís Fernández, Biel Mesquida, Pedro Almodóvar, Terenci Moix, Alberto Cardín o Nazario necesariamente tenía que chocar con gente dedicada a «cosas serias» como la lucha contra la censura y la derogación de leyes opresivas.

Por su parte, como hemos visto, los textos de representantes del movimiento lo tenían muy claro: el homosexual tenía que buscar la respetabilidad e integrarse en el sistema social, bien que forzando los límites de lo aceptable y contribuyendo a un cambio revolucionario. Para los creadores del *underground*, esta propuesta era tan insuficiente como poco estimulante. La corrección política no era ni siquiera una opción que se debiera considerar. En España, a primera vista, es difícil encontrar a un Larry Kramer, un Martin Sherman o un Edmund White, autores que en los Estados Unidos conjugan los principios del arte popular con la conciencia homófila.

El resultado de este desencuentro fue que la representación homosexual continuó siendo mayoritariamente homófoba, frívola o «simbólica», mientras que sin una perspectiva a la vez realista y políticamente comprometida no llegó a cuajar un modelo alternativo que convirtiese la conciencia homófila en narrativa. Cuesta en nuestro país desarrollar personajes homosexuales protagonistas satisfactorios desde el punto de vista de la plausibilidad y de la política. Los motivos pueden deducirse de las inestabilidades en la representación homosexual en textos como *La muerte de Mikel* o *Los alegres muchachos de Atzavara*, unidas a una falta de confianza en las posibilidades comerciales de la misma. Estas dificultades siguen percibiéndose en productos recientes como *Segunda piel*: existe representación homosexual que no es exactamente homófoba pero que carece de conciencia homófila. Con todos los inconvenientes que se quiera, el modelo homófilo posee un impacto y una inmediatez que resultan de gran rendimiento en la cultura popular. Esto no quiere decir que el modelo realista fuera «mejor»: simplemente que el recurso a la utopía no basta para cambiar la realidad. Las estructuras de pensamiento y socialización cotidianas sólo pueden cambiarse si las narrativas tienen un componente cotidiano, reconocible y alcanzable.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay que añadir, por otra parte, que el movimiento gay no fue totalmente indiferente a las representaciones públicas de la homosexualidad. Pero esta preocupación sólo se manifestaba cuando surgía un conflicto entre práctica artística y leyes. El ejemplo más claro fueron las movilizaciones en torno al estreno de *Bent*, de Martin Sherman, en Cataluña. Dado que la censura estatal ya había perdido todo su poder, las actuaciones contra el póster de la obra (que simplemente representaba el bajo vientre del *David* de Miguel Ángel marcado con un triángulo rosa) muestran un nuevo tipo de actuación represora: se utilizaba el vago concepto de «escándalo público» para impedir una manifestación de conciencia homófila. El FAGC contribuyó con acciones y servicios legales a luchar contra la censura de las fuerzas reaccionarias. Esta importante faceta de la militancia aparece de manera recurrente cada vez que la libertad de expresión se ve amenazada, cada vez que la homofobia explícita recibe tratamiento privilegiado.

Cultura homófila como referente

Así, escasos autores españoles llegaron a producir textos de los que se dedujera un mensaje homófilo en la línea del activismo, obras que hablasen de liberación homosexual, de los homosexuales como ciudadanos que luchaban contra leyes injustas. Además de *Bent*, este mensaje era bastante evidente en otros espectáculos anglosajones como *Flowers* de Lindsay Kemp, que fue uno de los grandes éxitos de los setenta. Por no hablar de la avalancha de películas de Hollywood que a principios de los ochenta se beneficiaron de cierta apertura (con la que el sida casi terminaría): *Su otro amor*, *¿Víctor o Victoria?* o *El beso de la mujer araña*. A principios de los noventa llegarían con cierta puntualidad (y escaso eco) las obras del sida, también estadounidenses (por ejemplo *Compañeros inseparables*, película estrenada casi de tapadillo y ocultando en la publicidad el aspecto gay). El discurso homófilo en España desde el fin de la Transición es un goteo más que una corriente. El resultado es una falta de referencias culturales para los homosexuales españoles, que tienen que recurrir a temáticas y planteamientos foráneos.

A pesar de esta situación, en torno a 1978 surge un pequeño conjunto de obras con conciencia homófila que tomaba como punto de partida la situación contemporánea e incluía en su horizonte el cambio para los homosexuales. Para que la homofilia funcione en un texto de cultura popular ha de ceñirse a los principios que se siguen mayoritariamente en éstos. Existen ciertos géneros establecidos por la tradición, de argumentos populares. Uno de ellos sería la trama romántica: dos individuos se enamoran, superan dificultades, acaban juntos. Se trata de un modelo popular de larguísima tradición que muy rara vez ha sido utilizado para contar historias homosexuales. La fuerza gravitatoria de la homosexualidad, como «tema» (su fascinación, sus consecuencias sociales) hace que dificultades que no tienen que ver con los sentimientos individuales pasen a ser el centro de la historia. Pero para el desarrollo de la conciencia homófila, el género narrativo más pertinente es el que sigue la evolución de un héroe positivo en su maduración desde las tinieblas a la luz: la trama de aprendizaje. Dado que este héroe narrativo suele ejemplificar al «hombre medio» (es un «*everyman*»), se entiende la reticencia a hacer de este héroe un homosexual en narrativas clásicas. Desde el momento

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en que el héroe tenía un rasgo que acentuaba su otredad, la identificación optativa por parte del lector o el espectador medio se hacía poco menos que imposible: por supuesto, siempre se asumía que dicho lector medio era heterosexual y además que rechazaba la legitimidad de la homosexualidad.

Es precisamente este presupuesto lo que empieza a cambiar en España a finales de los setenta. Por primera vez se puede asumir sin tapujos que existe un lector homosexual y por primera vez se puede dar por sentado, en una situación postfranquista que quiere verse como tolerante, que hay un lector liberal que acepta la homosexualidad como una manera de ser más o menos legítima (si bien para pocos lo sería absolutamente). Así, aunque el movimiento haya sido incapaz de pensar desde una perspectiva literaria, algunos creadores creen que ha llegado el momento de desarrollar la conciencia homófila. Esto da lugar a una serie de textos protagonizados por un héroe positivo homosexual (que Paul Julian Smith ha llamado con acierto «el buen homosexual»[116]), cuya trayectoria narrativa lleva al espectador a una mayor aceptación de la diferencia homosexual. Se tratará de textos de escasa radicalidad, es cierto. Ni *Contradanza*, ni *Un hombre llamado Flor de Otoño*, ni *El diputado*, ni *Los placeres ocultos* van más allá de la reivindicación integracionista. La gran novedad es que la llevan a cabo utilizando estructuras narrativas tradicionales que invitan sin tapujos a la identificación por parte del espectador. El hecho de que este modelo narrativo prácticamente desapareciese a principios de los ochenta[117] constituye todo un comentario sobre la evolución de la representación homosexual en España.

Homosexuales en la historia: *Contradanza*

El desafío para Ors, Olea-Azcona o De la Iglesia-Goicoechea era crear un «héroe» homosexual que permitiera la identificación de los espectadores en una situación en que la homofobia es hegemónica. En otras palabras, cómo simpatizar con el homosexual cuando todo en nuestro entorno nos dice que es un bicho raro del que hay que desconfiar. La estructura elegida en estos ejemplos es la trama arquetípica de la «novela de aprendizaje» de la narrativa burguesa, un modelo que mantenía el interés del lector a través de la caracterización y el suspense sin prescindir del didactismo o el mensaje moral.

Entre los textos teatrales españoles que expresan una conciencia homófila, quizá la obra más relevante sea *Contradanza* (estrenada en el Teatro Lara de Madrid, el 21 de marzo de 1980), de Francisco Ors, un texto de cierta repercusión mediática en su momento, con una interesante premisa de «historia ficción»: ¿y si una de las grandes reinas de la Historia hubiera sido realmente un hombre? En este caso se trata de la Reina Isabel I de Inglaterra (aunque puestos a elucubrar, el asunto podría haber tenido más miga con nuestra Católica Isabel), que, según este planteamiento, habría nacido hombre pero a la que siempre se trató como mujer con el fin de proteger la dinastía

116 Smith, 1992, p. 144.

117 El cortometraje *Silenzi*, de Xavier Gómez Vila («Xavier Daniels»), rodado en 1982, constituye uno de los últimos ejemplos de este modelo en cine: a través de una estética atrevida se nos muestra a un militar que se siente atraído por su hijo, por el cual acabará dejando el ejército. Entre sus protagonistas estaba Ocaña, que hacía de madre del militar protagonista. A pesar de que se asignó una subvención en 1979, el gobierno de UCD se negó a dar el dinero debido a lo espinoso del tema. Véase Fluvià, 2003, p. 87.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tudor. La obra propone una compleja reflexión sobre las relaciones entre identidad sexual, género y deseo. Habría sido muy fácil quedarse en lo anecdótico de la situación o en los aspectos más grotescos. Pero en consonancia con los tiempos de reflexión política, Ors aprovecha el punto de partida para dar un impulso reconociblemente homófilo al drama. A la historia de un hombre obligado a silenciar sus sentimientos, el dramaturgo añadirá aspectos que hacen su experiencia próxima a la del homosexual en tiempos de represión.

La obra se inicia con una imagen de gran impacto, Isabel aparece en la cama con su amante lord Enrique: la relación es ilícita por tratarse de un vasallo, cuya condición es inferior a la que corresponde a la realeza. Pero, como sabremos muy pronto, también porque se trata de una relación entre dos hombres (lord Enrique no es consciente de esto) en un contexto de brutal homofobia. De estas dos posibilidades de desarrollo dramático (en términos de simbolismo y de motivos), Ors opta claramente por la segunda: le interesa mucho más la situación de su personaje como homosexual que como monarca. Isabel está profundamente enamorada de lord Enrique (ecos del dramón de Cifesa *Locura de amor*) pero ha de mantener sus sentimientos en secreto, por razones personales y por razones de Estado. El fantasma de su madre, Ana Bolena, se le aparece recomendándole que guarde el secreto. Sin embargo, hay un impulso del personaje, agobiado por los fingimientos y cautelas, hacia la libertad:

> Es fácil decir que hay que ser prudente. Día tras día, semana tras semana. Pero el tiempo tiene un ciclo y es inevitable. De nada sirve negar que hay primavera. De nada sirve negar lo que es cierto. Lord Enrique me quiere. La luz de su sonrisa lo dice. (...) Sí, tendré cuidado, seré prudente (...). Aunque ya todo es distinto porque he perdido el miedo.[118]

Este parlamento constituye una apología de la salida del armario. Si la tendencia heterosexista consistía en utilizar la homosexualidad como símbolo de otra cosa, lo relevante del texto de Ors (quizá uno de los rasgos definitorios del arte activista) consiste en utilizar una situación de partida chocante para tejer una oportuna reflexión sobre el homosexual en una sociedad heterosexista con ecos claros en la sociedad de su tiempo. La homofobia es el tema que subyace en el impulso dramático del texto. En un momento cuando incluso el movimiento gay enmarcaba el empuje homófilo en un discurso sobre «la opresión en general» o en el que ciertos autores gays preferían teatralizar su experiencia hablando en general sobre «las mentiras en el amor», Ors opta claramente por referirse al tipo de amor al que no se permite decir su nombre.

Aunque en *La muerte de Mikel*, como se ha visto, el protagonista muere a causa de su identidad sexual, se intenta eludir la especificidad para referirse a la intolerancia en general. No hay en la película un análisis específico de la homofobia como patología cultural, como ideología, como discurso. La homofobia no se discute, con lo que parece naturalizarse. La intolerancia es reprochable en todos los casos, pero esto no ayuda a combatir la manifestación

118 Francisco Ors, *Contrademanda*, Madrid, Preyson, 1984, p. 33.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

específica de intolerancia que aparece con la homofobia. *Contradanza* utiliza la homofobia, no como discurso patológico o «natural», sino como algo mucho más dañino y moralmente cuestionable. Cuando la reina se decide a decir la verdad a lord Enrique, su primera reacción es la consabida repugnancia típica del macho hetero. Pero el impulso maquiavélico triunfa por encima de este asco (de la misma manera que la homofobia que se expresa en el mundo real siempre es negociable según las circunstancias): sabe que esto le da un poder sobre el monarca que podrá utilizar a voluntad para conseguir objetivos políticos. La homofobia es, pues, optativa: se utiliza a voluntad como arma arrojadiza. Se trata de un discurso que queda desnaturalizado y se presenta como injustificable.

El segundo aspecto de la conciencia homófila es la capacidad de ver cierta utopía, un lugar o un tiempo en que la homofobia dejará de ser un discurso poderoso y los homosexuales podrán expresar felizmente su deseo. En este caso, existe una línea dramática secundaria que nos presenta al hijo de lord Moore como un joven que en el exilio ha sido capaz de explorar libremente su deseo (que esto suceda en la España de Felipe II no carece de ironía). En cualquier caso, a pesar de que el final de la obra condena al protagonista a continuar en su armario particular, el fin de la homofobia es un horizonte perfectamente articulado en el texto.

Así, los motivos homófilos se engarzan en una trama de afirmación homosexual contra toda opresión. A pesar de que la obra articula ideas mucho más complejas que las que expresamos aquí, constituye un clarividente ejemplo de que, al margen del activismo, empezaba a ser posible ofrecer un discurso público de simpatía por el homosexual que fuera más allá de la simple tolerancia.

Sexo y política: *Un hombre llamado Flor de Otoño*

Un similar cariz homófilo tiene una de las películas clave de los setenta, que completa un tríptico con los dos títulos de Eloy de la Iglesia que se estudiarán a continuación. Se trata de *Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea. La película se inspira en la obra de teatro de Rodríguez Méndez (escrita en 1972 pero no estrenada hasta 1980), pero la ironía y la estética valleinclanesca que este autor utilizaba quedan sustituidos por una vehemencia propia del tratamiento «serio» de la homosexualidad.

Del desarrollo dramático original han quedado los rasgos básicos del personaje y su situación y la estructura general: es la historia de Lluís de Serracant, un abogado catalán, vástago de una familia de la alta burguesía que de noche trabaja como transformista en una sala de fiestas y que lleva a cabo diversas acciones terroristas contra el gobierno de Primo de Rivera. El énfasis estaba en la lucha de los marginados contra la injusticia y su discurso político se encuentra en el tratamiento del anarquista o el marginado como héroe. En principio no había un «tratamiento» de la homosexualidad, que simplemente aparecía como una faceta del personaje: se renunciaba al cliché patologizante que buscaba causas de la perversión y la convertía en un defecto que incapacitaba al personaje para una vida normal. Las alteraciones que Rafael Azcona introduce en su guión frente al texto original son sustanciales: se da mayor importancia a la subtrama sobre el asesinato de otro de los travestis del

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cabaret, así como a los intentos de Lluís por sincerarse con su madre; de la trama política, el aspecto sindicalista (de gran contemporaneidad cuando se escribe la obra) pierde importancia frente a un complot para asesinar al dictador. Muchos de estos cambios están dirigidos a situar el relato firmemente en una tradición homosexual y, con ello, hacer de la disidencia sexual el «tema» de la película.

En general, la propia trama se organiza para convertirse en una historia de martirio homófila: aunque no se trata de hablar de homosexualidad, la estructuración retórica de la misma es cuidadosa y viene determinada por una conciencia homófila similar a la descrita en el caso de *Contradanza*.

Un hombre llamado Flor de Otoño tiene en común con *El diputado* la interpretación central de José Sacristán, quizá el autor emblemático de la primera transición. Es difícil discutir estos dos papeles sin señalar cómo el actor se enfrenta a problemas generales en la percepción de la homosexualidad. En *Flor de Otoño* vemos un Sacristán incómodo como Flor de Otoño y envarado como Serracant, quizá más interesado en demostrar que no todos los homosexuales son afeminados que en dar forma a un personaje en una situación cultural concreta. Eloy de la Iglesia declaró que en *El diputado* estaba más relajado. Fue sin duda un acto de valentía por parte del actor y dio a la película una relevancia que quizá no habría tenido sin una estrella. Con todo, es evidente que la cautela del actor se percibe en la película de Olea. El problema no tenía fácil solución: recordemos lo dicho sobre la importancia de la identificación por parte del espectador medio. Decidido a hacer un retrato «digno», huye decididamente de todo lo que sea pluma, frivolidad o afeminamiento. Se trata, ni más ni menos, que de una consecuencia lógica de los condicionantes que atienden a la representación del homosexual como «héroe positivo». Pero la vehemencia está reñida con un personaje que elige trabajar de noche como cupletista. La pluma era consustancial al personaje.

Dejando de lado a Sacristán, la película sí establece vínculos con la tradición homosexual en la trama. El personaje de la madre es prominente, y la relación con ésta focaliza la trama de salida del armario por parte del personaje principal. La escena en la que el personaje confiesa su identidad sexual a su madre entre la penumbra del dormitorio es ejemplo de uno de los estilemas recurrentes de las narrativas de la conciencia homófila: la sinceridad constituye un elemento clave para que el homosexual abandone la autorrepresión y consiga vivir su sexualidad de manera liberada. El hecho de que más adelante la madre prefiera no darse por enterada puede verse como un comentario sobre la fuerza de la homofobia.

El mundo del cuplé da pie a actuaciones más suculentas en el más puro estilo camp. Fuera de la interpretación de Sacristán, no se evita la frivolidad, y el afeminamiento en otros personajes que están interpretados por figuras famosas del ambiente madrileño. Por ejemplo, en un par de secuencias puede verse a un joven Pedro Almodóvar (antes de *Pepi, Luci, Bom*) como uno de los transformistas del Bataclán, protagonizando un número exótico con los consabidos plátanos.

Pero el travestismo no es la única imagen de los homosexuales en la película: lejos de encerrar al homosexual en un estereotipo, el film presenta un abanico de imágenes, modelos y actitudes mucho más plural y fiel a la realidad del

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

momento del que puede verse en otras tramas de la época. Ricard, el amante de Lluís, muestra una masculinidad convencional, a pesar de lo cual su afecto resulta ejemplar. Cierto es que el romance homosexual se ha despojado de toda pasión, pero también de melodrama. Si bien el relato cuestiona muchas cosas (la unidad familiar, la ideología burguesa, la represión policial, la violencia machista), no existen dudas o inestabilidades en la relación entre Lluís y su amante, que se presenta como estable y tan convencional que no merece comentario. Se trata de un raro intento de normalización de la pareja homosexual que no encontramos en ninguna otra de las películas homófilas de la Transición.

Las escenas del cabaret también reproducen un mundo promiscuo, donde las distinciones de «orientación sexual» resultan casi irrelevantes. Algunos clientes van a «reírse de los maricas», otros disfrutan de las interpretaciones sin sentir su sexualidad amenazada. El personaje clave al estudiar la sociología de la homosexualidad que nos ofrece la película es el de Armengol, un hombre maduro metido en negocios turbios que tiene como amante al travesti «la Coquinera». Desde el punto de vista de la representación, se trata de un hombre masculino y violento, que no oculta su relación con la travesti. Pero cuando ésta resulta asesinada su dolor se mostrará a partir de una violencia machista.

La trama arquetípica del «martirio», de tanto rendimiento en el arte homófilo, aparece clara y sin confusiones o abstracciones. La inmolación del homosexual (sin excesos sentimentales) pone al público de su lado, en lugar de considerarlo un ser patético que merece su castigo. El personaje parte de una posición relativamente cómoda: sometido a los rigores de la doble vida, lleva una existencia bastante cómoda. Su caída se produce sin tener que renunciar a sus ideales y manteniendo una gran dignidad: es fiel a sus sentimientos y su identidad, así como a sus ideas políticas; sabe enfrentarse a los acontecimientos; trata de sincerarse frente a su madre, y no hace grandes esfuerzos por ocultarse de la desaprobación de la sociedad. Lluís de Serracant se presenta así como uno de los escasos ejemplos de «héroe homosexual» en el cine español. Como en el caso anterior, la película sabe imaginar una suerte de utopía homófila proyectada hacia el futuro (nuestro presente): el último acto de Lluís antes de ser ajusticiado es precisamente el pintarse los labios. Este gesto tan simple tiene un gran poder simbólico en el contexto de la película, ya que constituye una renuncia tajante a cualquier tipo de sumisión. Esta afirmación de la diferencia sexual del protagonista constituye una de las escasas manifestaciones de conciencia homófila sin reservas en el cine español.

5.2 EL CINE HOMÓFILO DE ELOY DE LA IGLESIA

Un cineasta comprometido

Entre las representaciones homófilas merece especial atención el cine de Eloy de la Iglesia. De la Iglesia nunca fue un cineasta ajeno a la polémica. Desde sus primeras películas apuesta por temas difíciles bajo la intensa vigilancia del censor. Ya a finales de los sesenta filma argumentos en los que aparecen conflictos de clase y sexo, con un uso impactante de la violencia (por ejemplo en *La semana del asesino*). En la segunda mitad de los setenta, es uno de los

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cineastas que mayor provecho saca a la nueva situación de libertad para intentar un cine de «temas candentes»: delincuencia, drogas, la guardia civil, bestialismo, política u homosexualidad son sólo algunos de los temas que aparecen en sus películas. Como ha declarado en numerosas ocasiones, la recurrencia a tratar temas delicados parte de un impulso político: se trataba de utilizar la libertad de expresión para introducir debates sobre aspectos que los discursos «oficiales» estaban dejando de lado.

Eloy de la Iglesia nace en Baracaldo, en el seno de una familia burguesa. Desde muy joven se relaciona con grupos de extrema izquierda. La situación política será uno de los elementos centrales de su cine desde mediados de los setenta. La homosexualidad, por otra parte, le situará al margen de la institución izquierdista y el desencanto que ello le produce es la base de *El diputado*.

Los años en torno a la Transición vienen dominados por un cine sobre temas sexuales, que van desde el thriller psicológico de *El techo de cristal* al drama de *El sacerdote* o películas de alto contenido simbólico y político como *La criatura*. En estas películas se habla de las heridas de la represión sexual, pero también de las relaciones entre sexo y poder.

Me centraré en un díptico (*Los placeres ocultos* y *El diputado*) que, por primera vez en el terreno de la cultura de masas, adopta una perspectiva homófila que se articula con problemas concretos de los homosexuales españoles con la contemporaneidad como telón de fondo. En ambos casos se trata de historias de aprendizaje, focalizadas en un héroe positivo que al final del recorrido se convertirá en un ser humano más completo. El Eduardo de *Los placeres ocultos* aprenderá la diferencia entre amor y sexo y tomará conciencia de su opresión; Roberto Orbea, el protagonista de *El diputado*, tiene una evolución similar, pero a la maduración personal se añade una maduración política en la que se afirma la importancia de salir del armario. Además, se trata de películas que se sitúan claramente contra la homofobia: en el sistema de oposiciones entre personajes, la simpatía del espectador se sitúa con los protagonistas homosexuales y frente a la violencia homofóbica. Para enfatizar este aspecto, los homófobos en *El diputado* pertenecen a la extrema derecha: en aquel momento la extrema derecha era para los intelectuales la auténtica encarnación del mal. En *Los placeres ocultos*, la representación de los antagonistas ha sido más criticada: se trata de una mujer sujeto del deseo sexual (la representación negativa de la mujer de sexualidad libre es un estereotipo misógino) y unos chaperos del lumpemproletariado. En estas dos películas, firmemente situadas en el presente, encontramos la expresión más contundente de la conciencia homófila en el cine español: por primera vez los creadores se atreven a ponerse de parte del homosexual; movilizan estructuras que no tratan de ocultar su parcialidad al respecto, que dan al homosexual una voz contra discursos homofóbicos; se trata de películas de tesis que apuntan a una salida del armario y que otorgan al homosexual carta de ciudadanía. Puede que haya habido películas más sutiles sobre la homosexualidad, sin duda las ha habido más radicales y no hay que decir que algunas han sido mejores o más complejas. Pero pocas construyen un mensaje en el que el homosexual se presenta de manera inequívoca, como un héroe y desarrollan una conciencia homófila de manera tan oportuna como contundente.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Del sexo al amor: *Los placeres ocultos*

Los placeres ocultos se realiza cuando la censura da sus últimos coletazos. Prohibida *in toto* de entrada, fue finalmente autorizada con unos cortes mínimos y poco consistentes, en diálogos y escenas de cama. Se trataba de un primer intento de abordar explícitamente, sin tapujos ni tremendismo, una experiencia concreta de un personaje homosexual. Había un elemento de provocación en el que claramente se forzaban los límites de la nueva situación de confusión creada tras la muerte de Franco. Eloy de la Iglesia era consciente de la importancia de lo que hacía. En una entrevista de 1995 defiende justamente el carácter panfletario de la película, por el que tan insistentemente se le había acusado:

> En aquel momento era inevitable. En primer lugar porque era la primera película en que se podía hablar abiertamente de este tema. Y en segundo lugar, porque me parecía que había que tratarlo hasta sus últimas consecuencias, con la necesidad de crear un entramado llamémosle teórico.[119]

En efecto: este momento no se trataba de *una película más* sobre la homosexualidad, sino de la *única* que tocaba el tema en nuestro país; además, lo hacía distanciándose de la retórica al uso o de imágenes como las que aparecían en *No desearás al vecino del quinto* o *Mi hijo no es lo que parece*. Sin los diálogos redundantes que insisten en lo que el espectador ya ha visto, el mensaje homófilo podía difuminarse por asimilación a otros textos del periodo. Era preciso distinguir esta aproximación de las precedentes y enunciar claramente la toma de partido prohomosexual, especialmente en una narrativa prolija en acontecimientos que podía restarle fuerza. En realidad, el cine de Eloy de la Iglesia no es nunca «sobre» la homosexualidad en el sentido programático de los ensayos de Marañón o Gil-Albert. Por otra parte, el componente «teórico» está presente (por ejemplo en la escena de *El diputado* en que Roberto Orbea se imagina en el banquillo de los acusados explicando su trayectoria vital). Su cine puede entenderse como un intento de generalización sobre la situación de «el homosexual» a partir de las estructuras del melodrama. La homosexualidad está ahí como una realidad cotidiana que no necesita explicación. Los protagonistas ya se han enfrentado a sí mismos, la película narra el enfrentamiento con la sociedad.

En uno de los momentos didácticos de la película, Eduardo (Simón Andreu) rechazará el argumento de que la homosexualidad sea una enfermedad y declarará que en cualquier caso no desea ser «curado». A diferencia de lo que sucede con otros protagonistas homosexuales, Eduardo no es un monstruo o una caricatura que vive al margen de la historia (como sucedía con el protagonista de *La máscara de carne*). Tampoco es uno de esos homosexuales solipsistas que nunca parecen encontrar la felicidad, ni un santo que vive su homosexualidad en silencio y castidad (como el José María de *El ángel de Sodoma*). Finalmente, no nos encontramos, ciertamente, ante un homosexual simbólico, como sucede con las sombras que aparecen en la

119 Aguilar (*et al.*), 1996, pp. 132-133.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

narrativa de Goytisolo o con el protagonista de *El carnero carnívoro*. De hecho, si tuviéramos que encontrar un precedente, la única voz de la tradición española a que se asemeja Eduardo es la de Jaime Gil de Biedma en su *Diario del artista en 1956*: se trata de un burgués acomodado, culto con inclinaciones de dandi, sin complejos y aficionado a los chaperos; su voz resulta próxima, su comportamiento sensato y sereno; sabe expresarse con elegancia para argumentar sobre su situación sin estridencias. Eduardo se ha acostumbrado a las limitaciones que la sociedad impone a los de su condición y ha buscado un lugar cómodo en su armario. Su familia sabe más de lo que está dispuesta a reconocer, y lo mismo sucede con la policía, que le perdona sus pequeñas transgresiones debido a su posición social.

A pesar del esquematismo que se achaca al director, el personaje no se construye como un dechado de virtudes. Como burgués, se aprovecha de sus privilegios para seducir con mentiras a jóvenes proletarios, no cree demasiado en el movimiento y no trata de cambiar la situación; incluso su buen amigo (y ex amante) Ignacio le acusa de utilizar la corrupción para seducir a sus víctimas. Sin embargo, el arco narrativo de la película muestra una evolución desde el egoísmo casi solipsista a una actitud más concienciada. «Salir del armario» no era necesariamente el objetivo de los homosexuales en 1976 (de hecho, la expresión no empieza a ser moneda corriente en nuestro país hasta principios de los noventa). Eloy de la Iglesia elige como rasgo de evolución la maduración ética y emocional. Este rasgo se acentuará en *El diputado*, en la cual la salida del armario constituye el desenlace narrativo y desde el principio se propone como objetivo de la trayectoria individual. A partir de su relación con el joven hetero Miguel (Tony Fuentes), el personaje comprenderá que los contactos fáciles y abundantes no agotan sus necesidades emocionales. Esta trayectoria se encuadra sin tapujos en tradición humanista de la novela de maduración: el personaje encuentra alterada su visión del mundo inicial y ello le convertirá en alguien «mejor». Si en las primeras escenas Eduardo es un homosexual satisfecho con las relaciones compradas, al final ha descubierto que el amor conlleva responsabilidades. La película también sugiere que la homofobia es capaz de penetrar el armario más blindado. Por mucho que uno intente ser discreto, tarde o temprano queda a merced de un discurso que lo invade todo. A partir de esta idea se construirá en *El diputado* el discurso sobre la necesidad de hacer pública la identidad: ya que uno nunca está a salvo de la homofobia, la homosexualidad es un problema que ha de ser tratado en la esfera pública.

La historia representa al menos otros dos tipos de actitudes dentro del espectro homosexual hispano. Por una parte está la loca burguesa: homosexuales afeminados cotillas, egoístas e insolidarios. Este tipo aparece de manera recurrente en el cine de Eloy de la Iglesia como representantes de la mezquindad, y los veremos también en *El diputado*. No se trata de una elección casual. La actitud del director está en sintonía con la del activista, que consideraba este modelo reaccionario, y su protagonismo nocivo para la liberación homosexual. Desde otras posiciones homófilas, el tratamiento que se hace del homosexual afeminado (y la representación del héroe homosexual en términos de respetabilidad) ha sido criticado: hay evidentemente una diferencia entre dar protagonismo a un homosexual de aspecto «respetable» y hacer sistemáticamente de los homosexuales afeminados personajes poco atractivos.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El tercer modelo de homosexualidad presente en la película tiene más importancia en la trama de la que se le atribuye por parte de la crítica (por ejemplo en los textos de Paul Julian Smith[120] o de Marqués[121]) y se convierte en un elemento central en la estructura retórica de la película. Se trata de Ignacio, el ex amante de Eduardo, y su conciencia política. A pesar de la brevedad de sus apariciones, este personaje ancla la trama en el proceso histórico de liberación homosexual y da a la narración una perspectiva social. Los problemas del protagonista no son resultado de su comportamiento, sino de estructuras homofóbicas que, como se verá, no puede dominar. Ignacio funciona como contrapeso dramático al fracaso del joven Miguel. Su relación de joven con Eduardo no sólo no le afectó negativamente, sino que le ha ayudado a tener una buena posición en la vida. En un breve diálogo con Miguel, responde a sus comentarios homofóbicos serenamente en términos sociales, no en términos personales. La presencia de Ignacio sugiere que introducir a un joven en el mundo homosexualidad no siempre trae los resultados dramáticos que se muestran en el resto de la trama.

La trayectoria psicológica y simbólica del protagonista se apoya en un entramado melodramático cuyo núcleo es la oposición entre Eduardo y Rosa (Charo López), una mujer sensual con la que Miguel tiene una relación. Rosa busca en Miguel el sexo que su marido no le da, para Miguel se trata de conseguir de Rosa lo que su virginal novia Carmen no quiere darle. Existe un paralelismo entre dos relaciones sexuales «ilícitas», al margen de la ortodoxia.

Simultáneamente, la narrativa reproduce el conflicto entre los personajes a nivel de clase social. En la entrevista mencionada de 1995, Eloy de la Iglesia habla de su actitud de progresivo distanciamiento frente al marxismo militante[122]. Contra el optimismo histórico de éste, De la Iglesia se muestra pesimista con respecto a las posibilidades de revolución y la llegada de la utopía proletaria. Esto contribuye a hacer el entramado de relaciones más complejo. Si bien la transgresión heterosexual tiende a triunfar sobre la homosexual, el proletario siempre sale perdiendo frente al burgués. En consecuencia, si bien Eduardo pierde la amistad de Miguel, podrá continuar con su vida cómoda; el muchacho, por su parte, será la víctima principal de toda la historia (perderá a su novia y quedará marginado por sus amigos). Aquí hay que recordar que el principal reproche que hace a Eduardo será el de haberle sacado de su ambiente, no el de haber intentado seducirle.

Eduardo ganará el primer combate por la posesión de Miguel, cuando renuncie a tener relaciones sexuales con él a través de trucos y engaños. Comprender que, si de verdad siente afecto por el muchacho, no tiene derecho a conseguir su afecto por la fuerza, constituye el primer paso hacia la toma de conciencia del protagonista. Primero le pagará una prostituta (aunque tendrá que contener las ganas de observarlos mientras hacen el amor), a continuación introducirá a Carmen en sus salidas juntos y les dejará el piso que tiene como picadero para que tengan relaciones sexuales.

120 Smith, 1992, p. 144.
121 En Aguilar (*et al.*), 1996, p. 87.
122 Op. cit., p. 143.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En este momento se llega a lo que otros relatos sobre la homosexualidad han querido representar en términos de utopía: el homosexual es un santo que no ejerce y acepta la castidad en nombre del amor platónico[123]. Se trata de una idea que vimos articulada en *El ángel de Sodoma* y en toda una tradición «tolerante» de representación homosexual. Sin embargo, como veremos, en este caso se presenta como una utopía inestable. Para Eloy de la Iglesia, la castidad en sí no tiene nada de encomiable, y dentro de la trama será precisamente Ignacio quien enunciará esta idea. El que Eduardo haya evolucionado y haya encontrado en sí sentimientos más allá del sexo lo humaniza, pero es falso presentar esto como el punto final de su evolución. Rosa está decidida a recuperar a Miguel a toda costa, y uno de los grandes méritos de la película es mostrar cómo la homofobia es algo que cualquiera puede emplear como arma arrojadiza de gran efectividad. Aquí, Rosa utilizará la injuria para conseguir que el muchacho vuelva junto a ella. Es necesario señalar que, llegados a este punto de la trama, la competencia directa de Rosa no es ya Eduardo (cuyo afecto por Miguel es platónico), sino Carmen. En otras palabras, la homofobia se utiliza aquí precisamente cuando el homosexual ya no constituye una amenaza real contra el deseo ortodoxo. Esto sugiere que la sospecha homófoba no tiene por qué corresponderse con el comportamiento: incluso adoptando la castidad, Eduardo sufrirá las consecuencias de ser homosexual.

Tan pronto como desiste de forzar la situación con Miguel, Eduardo ha de volver a utilizar los servicios de chaperos. Una noche un grupo de ellos le darán una paliza en su piso y esto dará lugar al dramático desenlace. Miguel, que los conoce del barrio, vengará a su amigo, con lo que se fortalece el lazo que le une a él. Pero también producirá una imagen equívoca que será inmediatamente instrumentalizada por Rosa, con la complicidad de los chaperos humillados. A partir de este momento, se desencadena una serie de actitudes motivadas por el discurso homofóbico como justificación de la violencia, y Miguel acabará siendo un marginado en su propio entorno. Aprovechando el poder arrollador de la injuria homofóbica, la mujer conseguirá, tras hablar con los padres de Carmen, acabar con la relación entre ambos. Contra el poder de la injuria homofóbica no hay buenas intenciones que valgan: la menor sospecha puede tener las peores consecuencias. Esto significa la destrucción de Miguel: rechazado por los suyos, alejado de Carmen, lanza su rabia contra Eduardo, al que insulta públicamente en el banco donde trabaja.

La última secuencia presenta de nuevo a Eduardo en actitudes similares a la que tenía durante los títulos de crédito. Está en su casa, bajo la lámpara de rayos uva, escuchando una ópera barroca. Llaman a la puerta. Espía por la mirilla y una sonrisa se dibuja en su rostro. Para muchos críticos la sonrisa es sólo un intento de añadir un final feliz a una narrativa que conduce al pesimismo. Sin embargo, el final está ahí, cierra la historia a la que asiste el espectador y no podemos excluirlo del análisis. El desenlace siempre da sentido retrospectivamente a la trama, y en los casos de ambigüedad, como el presente, existen alternativas más justificables que otras. Dramáticamente existen tres posibilidades. José Luis Marqués, en *Conocer a Eloy de la Iglesia*, da por sentado sin

123 Smith, 1992, p. 148.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mayor análisis que Eduardo continuará solo el resto de su vida. El final es, desde su punto de vista, solo una vuelta al principio. El homosexual de clase alta, protegido por influencias familiares se encuentra relativamente a salvo de la policía (a no ser que sea sorprendido in fraganti) y puede seguir viviendo en su burbuja. Habrá otros chaperos. Es posible que vuelva a enamorarse de alguno. Pero está atrapado en una dinámica de la que nunca saldrá. De alguna manera esta conclusión no acaba de encajar con el recorrido del personaje: la narrativa lo muestra madurando y esta interpretación del desenlace quiere que al final se encuentre en el mismo punto que al inicio. Esto inserta *Los placeres ocultos* en la tradición de tolerancia que, a pesar de todo, sigue sin encontrar un lugar para el homosexualidad en la cotidianeidad.

Una segunda interpretación propondría que Miguel comprende su error al insultarle públicamente y regresa con él. Es el final color rosa, bastante forzado, pero posible como lectura convencional: la película hace uso de una retórica del paralelismo y de la repetición cíclica y resulta plausible que la amistad pueda retomarse. Sin embargo, un análisis contextualizado hace de esta alternativa la menos consistente con el resto de la película. Si la película muestra una actitud positiva hacia la homosexualidad, también es cierto que la actitud frente a las relaciones entre estratos sociales es mucho más pesimista. En aras de la coherencia con este pesimismo, el proletario lumpen está tan atrapado en el sistema que no se le permite triunfar sobre sus propias limitaciones: la acusación que hace Miguel a Eduardo de haberle sacado de su ambiente está en sintonía con la opinión del propio director. La sociedad tiene unas líneas de fuerza que impiden al muchacho acceder a un nuevo ambiente. Es improbable que el visitante sea Miguel, porque esto implicaría un optimismo en el tratamiento de los problemas de clase que no encontramos en la película y que el propio director rechaza.

La tercera posibilidad, significativamente, apenas ha sido tenida en cuenta por los críticos: ¿y si quien llama a la puerta es Ignacio, con quien Eduardo retoma la relación en ese punto? Esto matizaría la evolución del protagonista y le otorgaría un sentido social. Eduardo no sólo evoluciona hacia la valoración de los sentimientos y la importancia de la relación, sino hacia un nuevo tipo de relación más estable que no esté sometida a la problemática (a veces insalvable) de las relaciones de clase.

Un hombre público: *El diputado*

Si la recepción de *Los placeres ocultos* refleja el primer momento de la Transición, dominado por una actitud en contra de la censura, las críticas de *El diputado* muestran que la homofobia persistía y que tras una tolerancia forzada volvía a mostrar sus colores a medida que la transición política se asentaba. En efecto, *una* película sobre homosexuales podía ser un encomiable ejercicio de libertad. Dos ya era vicio. Las críticas al homoerotismo de Eloy de la Iglesia empiezan a adoptar por esta época la forma de la injuria homofóbica, a veces sutil, otras chabacana, que llegará al paroxismo con la recepción de *La ley del deseo*.

En *Vida Nueva*[124], un crítico que firma como M. A-J titulaba su reseña «Cosa fina» y, tras calificar el film de panfletario, declaraba: "Meter en el panfleto,

124 *Vida Nueva*, 24/1/1979.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

además, un alegato de ciertas costumbres y tendencias con el fin de que no se las considere peligro social es (...) casi imposible". En la misma publicación, dos meses más tarde, Norberto Alcover volvía al ataque, calificando la salida del armario del protagonista como un acto «de infantil inconsciencia» y a él mismo como «obseso sexual»[125]. Pedro Crespo, en *ABC* seguía una línea similar a partir de la acusación de panfletarismo, utilizando calificativos como «risible», «oportunista», «pueril», «truculento» e ingenuo, y refiriéndose a la «pedofilia» como tema de apología[126]. Incluso un artículo del director Fernando Trueba, titulado «Sexo y política: un cóctel que vende», en *El País* recurría a la insinuación y la personalización para condenar el film[127], que se consideraba «grotesco y ridículo». Por su parte, Eloy de la Iglesia, en una entrevista con Jesús Martínez en *Diario 16* comentaba socarronamente que contaba con tales reacciones y que se había divertido introduciendo en el guión elementos que produjeran tales aspavientos[128].

Esta situación reproduce las ansiedades del pasado cuando se considera que la visibilidad o el «proselitismo» están llegando demasiado lejos. En efecto, en el paso de *Los placeres ocultos* a *El diputado* nos encontraremos un proceso de maduración de la conciencia homófila. No se trata ya de la única película sobre la situación de un homosexual, y el mensaje aquí se hace más concreto y más radical. El impulso principal de la primera era individual: el homosexual descubría la importancia de las emociones. El elemento político quedaba en segundo plano. Esta trayectoria individual permanece casi idéntica aquí: Roberto Orbea aprenderá la diferencia entre sexo y amor. Se trata de una nueva inserción del homosexual en la contemporaneidad, pero esta vez se da una clara dimensión política a la experiencia del armario. Nos encontramos en los meses que preceden y siguen a la legalización de un partido de izquierdas en España. Aquí se contraponen los aires de libertad reales representados por esta opción política (se habla del fin de la clandestinidad) con la opresión a la que sigue sometido el homosexual. La película sentó mal a los intelectuales de izquierdas, en aquellos momentos especialmente cautos, como se ha visto, en lo que respecta al tratamiento de la homosexualidad: claramente la situación les tocaba de cerca. Queda constatado el rumor según el cual en la película se reflejaba la situación real de un diputado del PSP (el partido liderado por Tierno Galván, asimilado después por el PSOE) que chocó con la homofobia de sus compañeros. De la Iglesia[129] habla de presiones por parte de Tierno Galván para que la película no se realizase. Rafa Fernández, en *Interviú*, llegó a dar por sentado que la película se refería específicamente al secretario general Raúl Morodo, el cual convocó a Eloy de la Iglesia a su despacho. El director siempre lo negó públicamente, aunque esto no evitó que se pretendiera un trasfondo real. Otros elementos formaban parte de esta voluntad de inmediatez: el periodista argentino que colabora con los ultraderechistas, así como los modos de actuación de éstos se inspiraron en la realidad del momento.

125 *Vida Nueva*, 3/3/1979.
126 *ABC*, 9/2/1979.
127 *El País*, 21/1/1979.
128 *Diario 16*, 23/2/1979.
129 En Aguilar (*et al.*), 1996, p. 140.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En *El diputado* se acentúa la relación entre la homosexualidad y la política y, ahora sí, se valora la importancia de salir del armario como un acto ético, socialmente responsable. La trama se nos cuenta retrospectivamente en un largo flash-back a partir del momento en que el protagonista, Roberto Orbea (de nuevo José Sacristán) se plantea, forzado por el juego sucio de un grupo de radicales de extrema derecha, reconocer su homosexualidad ante el partido, justo cuando se le va a declarar candidato a presidente. Aunque sabe que ello significará el fin de su carrera política (se le presentará como involucrado en el sórdido asesinato de su amante Juanito), la última imagen nos muestra el clamor del público, tras el cual *La internacional* se funde con una pieza flamenca sobre la libertad. El flash de máquina fotográfica con que se cierra sugiere el paso de la homosexualidad de lo privado a lo público, así como la curiosidad mediática al respecto; la ovación de los miembros del congreso subraya los aspectos heroicos de la decisión de Orbea. Estructuralmente se sigue así la trayectoria del héroe positivo en la novela de aprendizaje: de la oscuridad del armario se pasará a la visibilidad. A esta trayectoria se le da un alto valor ético.

Se trata de una idea presente en toda la película, cuidadosamente desarrollada en el guión: a pesar de que el socialismo trae nuevos aires de libertad, esta libertad no es igual para todos. Siguen quedando áreas en las que el individuo vivirá bajo una opresión tan inflexible como durante la dictadura. La diferencia es que si durante la dictadura la amenaza venía dada por leyes punitivas, aquí simplemente se trata de romper el muro de silencio que el homosexual ha construido en torno a sí mismo. La película defiende que la liberación sexual es tan importante como la política. Una escena temprana muestra a funcionarios de la Dirección General de Seguridad leyendo el dossier sobre Orbea, en el que aparecen unidas disidencias sexuales y políticas. La equiparación de ambas constituye uno de los ejemplos más claros del enfatismo del director.

El piso en el que se encuentra con Juanito constituye el mejor ejemplo de utilización simbólica del espacio para equiparar los dos tipos de disidencia: se trata de un piso que se utilizó para ocultar a los perseguidos por el franquismo, decorado con imágenes que representan los símbolos de la lucha antifranquista, que se convierten así en observadores de la nueva transgresión. Cuando se lleva al chapero a la cama por primera vez, De la Iglesia introduce planos de los retratos de Lenin, Marx y el Che que adornan las paredes del piso. El piso está lleno de recuerdos de tiempos no tan lejanos: un tocadiscos con música progre, un ciclostil para distribuir octavillas, libros de autores prohibidos. En un diálogo entre Orbea y su mujer Carmen (Maria Luisa Sanjosé), esta idea se hace explícita, en un ejemplo del enfatismo del director. Cuando Carmen habla nostálgica de la función del piso durante la clandestinidad y lamenta que se haya convertido en un picadero, Roberto responderá: «Sigo necesitando de esta clandestinidad».

Esta idea aparece sugerida por primera vez en el monólogo que abre la película. A continuación, Roberto habla de su trayectoria como activista político durante los años de represión. El énfasis se pone exclusivamente en la persecución de que es objeto por parte de las fuerzas de la seguridad del Estado, así como en su defensa de quienes se oponen a la ortodoxia franquista

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(aparece defendiendo a un miembro de ETA). En un momento dado, se imagina que es él quien está en el banquillo de los acusados. Pero no por disidente político, sino como homosexual.

Esta inversión resume el mensaje de la película. Se trata de una idea provocativa, distinta a la que se planteaba a finales de los setenta. Aquí se hace uso de una de las estructuras recurrentes de la tradición homosexual: la confesión. En su testimonio, Orbea refleja la experiencia del homosexual bajo el franquismo: «Para mí la homosexualidad siempre fue eso: sordidez». Pero si en su utilización convencional la confesión sitúa al homosexual como objeto de una mirada de compasión o rechazo, aquí se trata de una formulación valiente, casi agresiva, que utiliza la retórica del abogado, no la del fiscal. Se trata de un momento clave en la representación homosexual de nuestro país que la crítica no destacó. La narrativa retomará el tema de la sordidez, desde la que se evolucionará: a través del progreso de sus sentimientos, la orientación sexual del protagonista adquirirá una profunda dignidad.

Mientras que con el tiempo Orbea se convierte en una de las personalidades de una izquierda que emerge de las catacumbas (la aparición del director Juan Antonio Bardem como un cineasta encarcelado por sus ideas políticas contribuye a arraigar la narración en acontecimientos reales), sus relaciones homosexuales permanecen en la oscuridad. Su evolución tal como se presenta en la película resulta interesante porque se pretende como arquetípica de un homosexual burgués de la época. Se nos habla de los primeros deslices durante el servicio militar (uno de los lugares clave del homoerotismo en nuestro país). Mientras que Orbea se integra en una lucha política común con otros compañeros, su trayectoria como homosexual permanece secreta y no va más allá del ámbito individual. A través de un collage casi documental se nos introduce en los lugares de ligue de los primeros setenta como el cine Carretas o los lavabos de Tirso de Molina. Se trata de entornos en los que se encontraba sexo anónimo y que aparecen representados en instantáneas en blanco y negro. Durante su estancia en prisión contacta con un muchacho que desde este momento le dará contactos de chaperos. Para entonces se ha casado, pensando, como tantos otros, que ello le haría abandonar sus hábitos promiscuos y olvidar su deseo homosexual. No es así. Pero al sincerarse con su mujer, un ejemplo de entereza de izquierdas, ésta hace un «análisis concreto de la situación concreta» a la manera marxista, y acepta la situación siempre que sea sincero con ella.

El intento de considerar la orientación sexual como algo marginal o alterable se presenta en la película como un ejemplo de mala fe. Roberto Orbea se engaña a sí mismo al buscar una doble vida. La evolución se producirá en dos frentes. Por una parte, superará las mentiras convenidas que subyacían tras su relación con Carmen, por otra el proyecto de búsqueda de la verdad de sí afectará también a Juanito.

En este contexto, la posibilidad de un movimiento de liberación gay no llega a articularse explícitamente en la película. En realidad esto enfatiza la oposición entre libertad personal y libertad política, que resultaría confusa al introducir una lucha que admite precisamente que lo personal es político. Esta trayectoria, narrada en primera persona, contribuye, más que a individualizar al personaje, a convertirlo en una suerte de «*everyman*»: su experiencia confusa,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

difícil y vergonzante refleja la de los homosexuales burgueses del periodo que podrían encontrar en Orbea un punto de identificación. Sus decisiones a lo largo de la trama tendrán un componente ético, extensible a las de otros individuos.

La visibilidad pública de Roberto, y en especial su papel como líder de una comisión contra los grupos incontrolados, despertará la animadversión de la extrema derecha, que le tenderá una trampa. De nuevo, en este punto De la Iglesia utiliza acontecimientos reales sobre grupos ultra, a veces financiados por partidos políticos, que aparecían esporádicamente en la prensa entre 1976 y 1977. En realidad el tema de la guerra sucia fue mucho más importante de lo que se comentaba y había una conspiración de silencio al respecto entre los políticos, temerosos de que el debate pudiera dificultar la evolución hacia la democracia. Se trata de una nueva manifestación del impulso *verité* que encontramos en su cine durante estos años. La idea es ponerle un chapero como cebo, el lumpen proletario Juanito, para sacarlo del armario públicamente y terminar así con su carrera política. Desde el punto de vista de las narrativas homosexuales encontramos un desarrollo de la instrumentalización de la homofobia: la homosexualidad de Orbea no es la *causa* de su desgracia; los ultraderechistas simplemente tratan de defender intereses políticos y para ello recurren a la homosexualidad; la vulnerabilidad se debe a la presión que la sociedad ejerce contra el homosexual, no a inadecuaciones propias del individuo.

De nuevo encontramos aquí una vuelta de tuerca a tratamientos tradicionales de la homosexualidad. La narrativa convencional presenta al burgués como corruptor de menores. Aquí los corruptores serán los ultras, mientras que el burgués despertará la auténtica conciencia política del muchacho proletario. El planteamiento en este sentido es complejo. Se evita una idea de «los homosexuales» como categoría monolítica, al tiempo que se cuestiona el mito del proletario que se dedica a la prostitución sólo por dinero.

Como en *Los placeres ocultos*, la película introduce a otras locas burguesas (caracterizadas a través de amaneramientos, cócteles y quimonos) que constituyen el «tipo» negativo de homosexuales según el modelo homófilo. En este caso nos encontramos a un grupo de homosexuales adinerados que organizan una orgía casera con jóvenes pagados. Queda ya comentada esta insistencia, típica del periodo, en separar la paja del grano. En el mundo de De la Iglesia existe el «buen» homosexual y los «malos» homosexuales; el atributo de estos últimos no viene dado porque sean «malas» personas, sino porque como homosexuales se encuentran anclados en un armario cómodo sin aceptar su responsabilidad política.

Mayor atención merece el personaje de Juanito, que constituye un paso adelante en la representación homosexual en nuestro país. En principio el querúbico chapero se muestra como alguien con pocos escrúpulos a la hora de tender una encerrona al abogado y encontramos en él una homofobia verbal que, como veremos, no será más que un reflejo pasivo de la homofobia predominante. Pero a partir del encuentro, surge una relación que va más allá de lo sexual. En particular, de la Iglesia incide en una relación maestro-discípulo mucho más acentuada que en *Los placeres ocultos*. El intelectual de izquierdas Roberto Orbea enseñará a Juanito los rudimentos de la teoría

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

marxista y en una serie de discusiones le despertará la conciencia de clase. En este momento se reproduce la relación entre sexualidad y política que hemos visto en otros momentos de la trama: los efectos de este tipo de relación se extenderán al terreno de las emociones, en una idealización de la relación pederástica griega. Hasta bien entrada la trama, asumimos que la motivación de Juanito es económica, mientras que en Roberto el deseo se ha ido convirtiendo en afecto. Pero el ciclo se cierra cuando Juanito declara que él también siente placer en sus encuentros sexuales y que ha descubierto que le corresponde en su afecto.

En cuanto a potencial de cambio, esta confesión es equivalente a la que River Phoenix hace a Keanu Reeves junto a la hoguera en *Mi Idaho privado*: el chapero muestra que por debajo del sexo hay emociones y que éstas se dirigen hacia otro hombre. En *El diputado*, este es el momento de formulación de la utopía homosexual: si en *Los placeres ocultos* este momento casi implicaba la necesidad de cierta castidad, aquí el punto culminante de la relación entre ambos se da cuando la relación entre burgués y proletario, entre adulto y adolescente es también una relación de afecto y deseo sexual correspondido. Se trata de un momento bien preparado desde el punto de vista del guión: a la vez que Juanito cuenta su historia se presenta como el típico proletario que se mete en la prostitución para salir de la pobreza. El desarrollo de una conciencia de clase despierta la conciencia de la identidad sexual, ofuscada por el discurso homófobo hegemónico. En términos de trama, la verdad de Juanito pone fin a la traición: hasta ese momento trabajaba para los ultraderechistas. El burgués no sólo no ha corrompido a Juanito, sino que le ha ayudado a encontrar su verdad.

Pero la relación no sólo tiene un efecto sobre Juanito. Al igual que sucedía con Eduardo en *Los placeres ocultos*, su enamoramiento del muchacho constituye un momento clave en la vida de Orbea, hasta entonces acostumbrado simplemente a contactos esporádicos con jóvenes. Esto hará tambalearse las puertas del armario. Pero ambos están atrapados en la tela de araña tejida por la extrema derecha. Eloy de la Iglesia ha insinuado que la película tuvo ciertas consecuencias a largo plazo en su carrera que fueron negativas, a pesar de que personalmente fue una experiencia enriquecedora. De alguna manera se trata de una estructura que la narrativa incorpora: la maduración ética de Roberto y Juanito desembocará en tragedia cuando los ultras empiecen a desconfiar de su cebo. En un momento dado, éstos desisten de su idea de sacar fotografías y deciden que será más efectivo asesinar al muchacho en el piso clandestino para luego airear la historia como un episodio sórdido. El director ha hablado de uno de los finales alternativos, que de nuevo hacía referencias a situaciones reales y que habría tenido un gran impacto crítico: la muerte del muchacho en un descampado, con la policía decidida a tapar el asunto[130].

De nuevo observamos el pesimismo de Eloy de la Iglesia respecto a las relaciones con muchachos de otra clase, pero hay que señalar que se ha producido una evolución en este sentido. En ambos casos, las relaciones fracasan debido a la homofobia, y no debido a una falla en el homosexual: en esta

130 Aguilar (*et al.*), 1996.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

película se llega a una utopía que no se desmorona por razones internas, sino por una presión brutal ejercida criminalmente por quienes están en contra de las libertades.

En cualquier caso, el final de la película constituye, como queda constatado, un momento esperanzador en la representación homosexual en nuestro país. La conciencia homófila aparece totalmente desarrollada en *El diputado* y en este momento podría haberse continuado presentándola como un presupuesto. Una vez completado el ritual de articularla de manera explícita, podía eludirse el énfasis y los ceremoniales de presentar, de un modo nuevo, al homosexual. Es más fácil presentar a un héroe homosexual después del primer intento. Sin embargo, el ejemplo de *El diputado* no llegó a cundir. No habrá en el cine de los ochenta personajes que sigan los pasos de Roberto Orbea hacia la salida del armario.

6. SOCIALIZACIÓN (II). MOVIDAS

6.1 A QUIÉN LE IMPORTA

El nuevo hedonismo

Es difícil hacer especulaciones sustanciales sobre lo que habría sucedido si Franco no hubiera muerto el 20 de noviembre de 1975. A saber cuántos años de paciencia o inercia le quedaban al pueblo español. Tampoco sabemos si gente como Pedro Almodóvar, Alaska, Nacho Canut, Carlos Berlanga, Manuel Piña, los Costus, Tino Casal, Guillermo Pérez Villalta, Ceesepe o Fabio MacNamara habrían seguido los mismos derroteros artísticos o personales de haber continuado el dictador con vida, digamos, en 1978. Es posible que sus talentos naturales hubieran emergido en cualesquiera condiciones. Ni la censura ni la policía podían cerrar las fronteras a todo y, de alguna manera, el impacto de la modernidad se iba haciendo notar: lo que no pudo conseguir la lucha política clandestina empezaba a lograrlo el capitalismo global. En cualquier caso, el ascenso del *underground* al estrellato mediático habría sido más accidentado y quizá habría tenido un techo más bajo. La Transición en 1975 produce las condiciones para que el proceso se cumpla con absoluta naturalidad.

Aunque hoy se habla sobre todo de «la movida madrileña», gracias al uso que se hizo del término a posteriori, las actitudes que nos ocupan en este capítulo son signo de unos cambios que se realizaban en toda España y que tenían mayor visibilidad en las grandes ciudades. La pasión por la vida nocturna y la experimentación sexual y la sensibilidad hacia las vanguardias artísticas, especialmente el Pop Art, son fenómenos que se aprecian también en lugares como Barcelona, Valencia o Bilbao, por ejemplo. Barcelona, en particular, experimenta un frenesí libertario desde finales de los sesenta y se convertirá en centro de atracción para disidentes de todo tipo, pero el fenómeno nunca tuvo la repercusión mediática de la movida madrileña: quizá llegase demasiado pronto, antes de que pudiese contar con unos medios de comunicación libres; quizá, simplemente, la atención a la homosexualidad en Barcelona estaba monopolizada por el movimiento, mucho más fuerte allí que en Madrid.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hay que pensar que algunas de las circunstancias que hacen de Madrid la capital de «la movida» por excelencia a finales de los setenta también se venían fraguando desde antes; que fenómenos como la creciente influencia de los medios de comunicación, los contactos con el panorama internacional, los ocasionales momentos de aperturismo, el reciclaje de formas artísticas populares y la confluencia en la urbe de «marginados» de toda procedencia (entre sus artífices había, por ejemplo, numerosos andaluces) habrían encontrado ecos en nuestro país. Que la explosión se dé en Madrid de manera más visible tiene que ver con el hecho de que la capital de España vivió un tardofranquismo más gris que otras ciudades en la península y por lo tanto acusó el cambio de manera más clara.

La movida surge, según alguno de sus protagonistas, cuando se pierde el miedo a la policía. Como consecuencia de la muerte del dictador dejaba de ser necesario el secreto y desaparecía el miedo; la expresión de la disidencia resultaba cada vez menos arriesgada. El deseo se convierte en campo de exploración. Todo esto sucede en un estrato social distinto al que dará origen al activismo: se trata de una generación más joven y, por lo tanto, con una experiencia más limitada de la represión; por el mismo motivo, no habían tenido una evolución que les llevase a creer en la necesidad de lucha política.

Los activistas exigían normalización de la situación tras una opresión que habían soportado durante décadas (casi todos los líderes del movimiento sobrepasaban los treinta años a la muerte de Franco); los jóvenes de finales de los setenta (es decir, quienes estaban en torno a los veinte al comienzo de la Transición) no sentían de manera acuciante que hubiera una situación que normalizar por no haber sufrido la represión durante tanto tiempo. En algunos de estos personajes, la actitud hacia la mentalidad activista es de rechazo (se trata de un disciplina que pertenece a los «viejos tiempos»), su modo de enfrentarse a la represión será diametralmente opuesto[131]. Hemos visto cómo uno de los errores del movimiento fue tratar de adoptar una actitud «pura», que haría difícil la integración a parte de la población homosexual. Gente como Fabio MacNamara, por ejemplo, jamás habría encajado en los modos del activismo. Alaska, Canut, Almodóvar y otros desarrollaron una mayor conciencia de su responsabilidad como personas públicas, aunque en el periodo álgido de la movida hacían gala de «apoliticismo». En realidad, se trataba simplemente de un cambio de énfasis en la definición de lo político, similar a la que hemos bosquejado en el caso de Goytisolo. Su vitalidad consistía en una oposición a cualquier territorialización del deseo.

La movida en sí es algo con unos límites concretos, pero su espíritu es importante en la cultura homosexual de nuestro país. Desde la perspectiva contemporánea nos parece atrapada en un tiempo que ya nos resulta ajeno. A través de estructuras y circuitos que no tenían la rigidez de los grupos organizados, gente de sexualidades disidentes podía expresarse, intercambiar experiencias, libres de la vigilancia de la autoridad; la especificidad de la expresión homosexual sólo se entiende dentro de este clima general de liberación. No

131 La actitud refractaria a las formas del «arte comprometido oficial» es generalizada: se rechazan los cantautores, la estética progre, el intelectualismo de salón, el marxismo integrista, a favor de opciones más flexibles.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se reclamaban «derechos». El lema (inmortalizado por Alaska años después de la fiesta) era, simplemente, «A quién le importa lo que yo haga»: una afirmación de una libertad total que desprecia cualquier tipo de mirada analítica, consciente de que todo análisis acaba construyendo un discurso de autoridad. Y es a partir de esta posibilidad de socialización abierta desde donde se crea el sustrato para una de las manifestaciones más espectaculares de la cultura homosexual en nuestro país.

La visión más exhaustiva sobre la movida madrileña se encuentra en el volumen de entrevistas de José Luis Gallero *Sólo se vive una vez*[132]. Encontramos aquí una serie de entrevistas realizadas por Gallero a personajes más o menos conocidos, relacionados con lo que fue la movida: desde «canónicos» como Paloma Chamorro, Pérez Villalta o Borja Casani (editor de *La Luna* en su primera etapa), hasta personalidades de menor impacto mediático (pero quizá más representativas) como Fabio MacNamara. De manera informal, los entrevistados dialogan, cotillean, filosofan y opinan sobre algo que muchos prefieren llamar «la nueva ola madrileña» y para otros fue, simplemente, una breve edad de oro en una creación artística muy próxima a sus raíces en el *underground*. El formato del libro no facilita una visión compacta de los orígenes y trayectoria de la movida, y la escurridiza conclusión recuerda a algo que se dijo sobre los grandes cambios de los sesenta: «Si la recuerdas es que no estuviste ahí». Porque si algo caracterizó a la movida fue la resistencia a convertirse en objeto de reflexión; era, simplemente, un modo de vida.

Al menos en su primera etapa. La mercantilización llegó (podría decirse que inevitablemente) hacia el ochenta y dos; entonces los intelectuales y las instituciones miran atrás y descubren que a partir de ciertos hábitos y modos de vida se había creado algo inasible pero apropiable, muy similar a lo que en otras capitales se llamaba modernidad. Lo que había sido proceso y experiencia deviene en objeto. La movida es en esos momentos parte de la estrategia para la promoción de Madrid o incluso del cambio social en España. Pero, al dar forma a algo que sólo podía existir de manera casual e informe, la originalidad, la energía y el entusiasmo se esfuman como por encanto.

Algunos de los participantes en el volumen manifiestan su frustración ante este hecho: a pesar de su presencia en fiestas, conciertos, inauguraciones y acontecimientos culturales, muy pocos entre ellos fueron capaces de vivir de su asociación con la movida. Otra razón aducida para explicar la ruina de la movida es la presencia de ciertas drogas, en particular los efectos destructivos de la heroína[133]. De nuevo, la movida parece ser víctima de sí misma: la gloriosa experimentación muestra peligros que en un primer momento eran difíciles de percibir. Un tercer factor de desaparición es simplemente cronológico: si la movida es resultado de la toma de conciencia de una nueva libertad por parte de la generación joven, resultaba predecible que al acostumbrarse a dicha libertad desapareciera el entusiasmo inicial. El paralelismo con la pérdida de fuerza del movimiento gay resulta insoslayable.

132 José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991.
133 A este respecto, véase también Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aquí hay que volver al tema del rechazo en bloque a cualquier tipo de autoridad. La homosexualidad hasta los ochenta no venía descrita en términos de experiencia, sino de teoría. La ciencia creaba al homosexual. El moralismo conservador lo hostigaba y lo condenaba. Desde diferentes perspectivas se intentaba su curación o su reinserción. Los jóvenes contemplaban con desconfianza la autoridad, viniera de la ciencia, la religión, la política o la policía. Como medio de conocimiento, la autoridad se oponía radicalmente a la experiencia. Y al abogar por lo segundo, la generación joven se desentiende de un modelo de pensamiento basado en estructuras y reflexión. La movida no era un «movimiento» estructurado al uso con objetivos y programas, era un constante «hacer», un continuo «moverse». Aquí, el cambio simplemente sucedía, sin caminos prescritos, sin categorías de observación o análisis. Hablar de ello era rendirse ante las demandas de un discurso de legitimación.

En el piso de las Costus: una genealogía gay de la movida madrileña

Una consecuencia de todo esto es que cualquier reflexión que articule «movida» y «cultura homosexual» sigue generando cierta incomodidad por parte de quienes vivieron el periodo. Aunque ya se admite sin problemas que «hubo muchos homosexuales» entre los principales representantes de la movida (si bien se insiste con una vehemencia algo exagerada que También Hubo Muchos Heterosexuales), la legendaria resistencia a las etiquetas que constituye el lema de aquella generación (su «no pasarán») no puede obviar que, en tanto que admitimos la existencia de una «cultura» o «tradición» homosexual, la movida es uno de los modos en que ésta se manifiesta en nuestro país desde mediados de los setenta. De hecho, quizá sean las actitudes derivadas de la movida, y no del activismo, las más representativas de la evolución de la homosexualidad en nuestro país.

Que el talento carece de orientación sexual no es algo que requiera discusión. Pero en cualquier caso también es cierto que la creación jamás se da en el vacío, y los materiales que utilizan muchos de aquellos artistas (independientemente de su orientación sexual individual) pertenecen inevitablemente a tradiciones creadas en torno a la heterodoxia sexual en Occidente como consecuencia de mecanismos de poder que tratan de imponer una ortodoxia heterosexista. Quienes no se adaptan a ella no tienen más que aceptar la marginalidad. Y la marginalidad puede ser creativa al obligar al individuo a buscar nuevos modos de expresión.

El nexo existe también en la experiencia individual: la perspectiva que dan los años hace inevitable concluir que el tipo de relaciones y la estructura social de los círculos en que se fragua la movida eran algo que se identificaba con los modelos de socialización de los homosexuales de incierto estatus. En una cultura como la española, que a menudo se estructura y funciona tribalmente, el color de la tribu de la movida tenía bastante de rosa.

La nueva ola madrileña toma forma, según numerosos testimonios, a partir de encuentros amistosos en la «casa abierta», en Palma 14, de dos pintores andaluces residentes en Madrid, Enrique Naya y Juan Carrero, conocidos como «las Costus». El sobrenombre es, en sí, un ejemplo de expresión camp que se utilizaba implacablemente entre los homosexuales. Las Costus reciben su sobrenombre de «costureras» por pasar largas horas en torno a una mesa

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

camilla. Toda comunidad pequeña tiende a re-bautizar a sus miembros, y los motes eran de rigor en las capillas homosexuales. Además del nombre que se les da a través de las instituciones, se adquiere un nombre de guerra (o, en este caso, «de pluma») que ratifica la adscripción a la subcultura y que tiene un contenido concreto. Mientras que el nombre propio del registro civil tiene motivaciones familiares que nada tienen que ver con el proceso de individuación, el sobrenombre se refiere a alguna característica personal, generalmente feminizada. No es algo que haya desaparecido, pero en los setenta se trataba de una práctica frecuente: la encontramos por ejemplo en las invectivas más frívolas de Alberto Cardín o en los recuerdos sobre Manuel Puig[134], que sistemáticamente anteponía el artículo determinado femenino singular a cualquier ser animado o inanimado sin importar su orientación sexual. De nuevo se trata de una larga tradición que no puede entenderse simplemente como aquiescencia con los estereotipos que quieren al homosexual afeminado. En algunos casos (ciertamente desde los noventa, pero a menudo también entre los homosexuales de la movida) se trata de algo provocador.

La estructura del círculo, sus hábitos y modos de relación, es claramente la de un grupo bastante típico de homosexuales, abierto a heterosexuales bien dispuestos, con cierta memoria del periodo de represión que se inscribe en sus rituales. Un grupo cerrado, con estrecha vigilancia de los puntos de entrada en él, y una desconfianza de la gente que venía de fuera que se traduce en cierta paranoia. Así, la herencia de las identidades homosexuales hispanas entra en la modernidad a través de la movida, precisamente a partir del círculo de las Costus y sus aledaños. Algunos comportamientos que aparecen en anecdotarios sobre la movida son claramente parecidos a anecdotarios de la vida gay: el hábito de pelar vivos a los ausentes, la pluma cultivada con esmero, la hipersensibilidad a la crítica hasta convertirse en paranoia, la creatividad expansiva, indisciplinada y a veces malgastada.

En cualquier caso, los presupuestos de socialización se basan en una perspectiva gay: si un heterosexual llegaba a formar parte de aquel entorno, tendría que aceptar unas reglas del juego bien distintas a las que estaba acostumbrado. Se trata de un fenómeno inusual que merece reflexión. La ambigüedad sexual es lo que se espera, y los heterosexuales más acérrimos al menos tendrán que fingir flexibilidad en este sentido. De ahí los rumores que se han desgranado a lo largo de los años acerca de algunos artistas cercanos a la movida: aunque no fueran homosexuales tenían que darlo a entender con el fin de integrarse en los círculos donde surgían los proyectos de colaboración. Ser «ambiguo» estaba de moda. Como en los años veinte[135]. De nuevo la homosexualidad (o cierta manifestación de la homosexualidad) se asociaba a la modernidad, era un rasgo positivo que permitía mejor acceso a ciertos grupos, y por lo tanto era fingida por algunos heterosexuales (de ahí vienen los rumores recurrentes sobre prácticamente cualquier estrella del espectáculo que coqueteó con la movida: es algo que ellos mismos instigaron). Aunque no

134 Véase por ejemplo su caracterización camp de los representantes del «Boom» latinoamericano en Suzane Jill Levine, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002.

135 Los paralelismos, que no desarrollamos aquí, son mucho más profundos: como hemos visto, también en los años veinte se establecen conexiones, ampliamente contestadas, entre homosexualidad y modernidad.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

era una opinión hegemónica y sin duda fue un periodo bastante efímero, la homosexualidad había conseguido cierto estatus. Si bien a costa de no discutirse en absoluto.

La peculiar estructura del grupo crea un ambiente de cotilleo constante como medio de defensa de las fronteras. Además, como en todos los grupos subculturales, se reproducen estructuras hegemónicas: se empieza a esperar ciertas pautas de comportamiento, se producen expulsiones, alianzas y tensiones. La cultura de grupo no se habría manifestado de igual manera entre heterosexuales: una mentalidad heterosexual que se identificase con los modelos que prevalecían en la época se habría encontrado muy incómoda en aquel ambiente. De este modo, la tan traída y llevada «desarticulación» de la movida, su aparición casi azarosa adquiere un nuevo sentido. La movida carece de estructuras diferenciales porque se trata, ni más ni menos, que de la fijación y recodificación de comportamientos y actitudes cotidianas de cierta subcultura sexualmente disidente en el Madrid de los setenta.

El modo de relación heterosexual que promovían las ideologías franquistas tendía a la familia o, en todo caso, a una doble vida centrada en la familia. Entre los homosexuales se buscaba la protección a través de la articulación de grupos con códigos a veces estrictos en los que, por razones externas, no podía predominar la monogamia; la promiscuidad era casi consecuencia natural. La estructura de grupo se esclerotiza a medida que pierde su función original de protección. Este modelo es el adoptado por la nueva ola, y de ahí se convierte en cierto estándar de la modernidad. La movida es un ejemplo de cómo ciertos comportamientos de una cultura específicamente homosexual (y que tienen su origen en estrategias subculturales) acaban siendo asumidos por los heterosexuales. Se trata de aspectos a tener en cuenta a la hora de reflexionar sobre las inclinaciones antiidentitarias de ciertos modelos homosexuales en nuestro país. El debate suele versar en torno a si la resistencia a la identificación que se observa entre miembros de la movida responde a motivaciones posmodernas (la movida como manifestación de lo *queer*) o se trata simplemente del armario con una capa de modernidad. El resultado puede haber sido positivo al dejar abierto el debate y no cerrarlo con identidades demasiado precisas.

Aunque es cierto que la relación entre subculturas homosexuales y movida ha sido señalada por diversos comentaristas (sobre todo después de que ésta tocase a su fin), se percibe un subtexto heterosexista al articular esta relación. Para Borja Casani, editor de *La Luna*, hay una relación clara entre los homosexuales y las actitudes que dieron lugar a la movida:

> Eran los más dinámicos. La sensibilidad homosexual, de siempre, es una sensibilidad muy cercana a lo artístico, quizás por puro *feeling*, por el hecho de considerarse avasallados con respecto a la generalidad. En ese momento son la vanguardia absoluta, los que realmente dan el *cante*, los que ponen la carne en el asador en lo que es el show, el espectáculo. Eran deslenguados, brillantes, apoteósicos. Hicieron avanzar la cosa a un ritmo al que no hubiera avanzado si hubieran tenido que ser los machos ibéricos quienes tiraran del asunto.[136]

136 Gallero, 1991, p. 20.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Estas afirmaciones vienen precedidas por otras de José María Parreño en las que se sugiere, siguiendo una preocupante tendencia, que debido a su gran visibilidad acabaron por constituir un «grupo de presión».

Se trata de formulaciones que requieren cierta atención: en primer lugar, no todos los homosexuales están en la vanguardia; no es un rasgo necesario de la identidad homosexual la modernidad artística, como no lo es la pluma, las inclinaciones marginales o la visión camp: «los homosexuales» en España vivían en condiciones muy distintas y la mayoría tenían gustos tan poco modernos como el resto de la población. Y la etiqueta «homosexual» no era algo que acabase de cuadrar con ciertos personajes centrales. MacNamara, por ejemplo, insiste en la diferencia entre «los pubs gays» («tipo cutre, de mariconas normalitas») y el tipo de locales al que acudía con mayor regularidad, como el O'Clock[137]. Hay un rechazo simultáneo del heterosexismo y del viejo modelo de homosexual de gueto. Al agrupar a los homosexuales bajo una bandera se falsea la dinámica entre la disidencia sexual y su entorno, al despojarla de todo sentido histórico y convertirla en algo esencial (el uso por parte de Casani de la expresión «de siempre» resulta aquí significativo).

Por otra parte, las correspondencias apuntadas por Casani son más plausibles si nos restringimos a un entorno burgués y urbano. Aun así, poco tenía que ver la lógica que seguían los homosexuales afines al movimiento con la de quienes vivieron la movida. Así, la relación entre homosexualidad y modernidad puede entenderse desde una perspectiva arraigada en la historia, con lo cual las relaciones entre los homosexuales y la movida quedan mejor articuladas.

Primero, porque los homosexuales se veían obligados a buscar nuevas tendencias (esto es un efecto de la homofobia, no de la homosexualidad) al margen de unos discursos institucionales que no sólo no les incluyen, sino que en algunos casos les dificultan la incorporación (si hay que hablar de «grupos de presión» será necesario recordar que la presión tiende a ejercerse desde el heterosexismo). Segundo, porque los homosexuales en un país represivo tienden a alimentarse de culturas homosexuales foráneas en las que encuentran marcas de identidad. Si se pueden permitir un viaje a Londres, mejor que mejor: de ahí que la importancia de los vástagos descarriados de la burguesía no pueda negarse. De nuevo, en la citada entrevista MacNamara nos recuerda que la espectacularidad de los gays españoles debe bastante a viajes a Nueva York que realizaban algunos de ellos[138]. Tercero, la voluntad de estilo es un rasgo de la cultura homosexual relativamente constante en Occidente (hablemos de Estados Unidos, Francia o Alemania), debido a unas tradiciones concretas, pero hay que tener en cuenta que esta voluntad de estilo no es un rasgo esencial de cualquier cultura homosexual (de hecho, la cultura homosexual basada en el armario trata de ocultar cualquier marca de estilo) y, sobre todo, que la voluntad de estilo no siempre da lugar a la modernidad (hay homosexuales tan tradicionales como el que más). La misma voluntad de estilo que encontramos en Nacho Canut existía durante el franquismo y dio

137 Ibíd., pp. 316-317.
138 Ibíd., p. 316.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lugar al mundo asociado con las drag queens[139], pero esto no significa que en ambos casos tenga las mismas motivaciones ni que se relacione de la misma manera con la orientación sexual. Cuarto, porque, en cuanto a identidad social, los homosexuales «ruidosos» estaban mejor equipados para un rechazo frontal al status quo: era casi condición de su propia existencia, en un momento en que el pleno asimilacionismo no parecía próximo. Este rechazo podía producirse en una manifestación política. O adoptando un modo de vida que, si bien no sitúa la orientación sexual en primer plano, sí da acomodo a sexualidades y comportamientos heterodoxos. Hay que añadir aquí que las dificultades que se ponen a los homosexuales para formar parejas estables (la situación era entonces mucho peor que ahora) les hace crear círculos de amistades amplios y fuertes.

La «diferencia» de la movida, lo que la convirtió en tema de conversación y artículo de consumo, es, ni más ni menos, la sorpresa de la conciencia heterosexista ante comportamientos que cuestionan las estructuras de deseo predominantes. Y quizá la importancia que adquirió es un signo de la fascinación que la ortodoxia sexual siente en la posmodernidad por las heterodoxias. Fascinación que, por otra parte, no siempre se traduce en cambio de pautas de comportamiento, ya que las estructuras heterosexistas están bien interiorizadas.

Aquí hay que añadir que esa fascinación se hará explícita precisamente gracias al rechazo que la movida manifestó hacia las etiquetas. La etiqueta siempre es resultado de un discurso de autoridad: las crean médicos, juristas, políticos o psiquiatras. Una movida que, siguiendo el proyecto militante, hubiera pregonado la «homosexualidad» habría encontrado una resistencia que la simple «ambigüedad» no provocaba: enfrentarse a una categoría implica situarse en un discurso territorializado. Al sortear el escollo de la categoría, la sensibilidad gay es aceptada sin demasiados problemas por la cultura heterosexista, aunque el silencio en torno a las identidades implicaba que se pagaba un precio. En la lógica heterosexista, el paso entre un enunciado como «No dicen que son homosexuales, nos divierte su presencia» a otro que se expresaría como «Nos divierte su presencia *porque* no dicen que son homosexuales» se realiza con absoluta fluidez: lo que no es más que una elección inconsciente pronto se convierte en un requisito. El abismo entre lo que la lógica heterosexista interioriza y lo que realmente expresa constituye uno de los motivos que la hacen difícil de combatir. Se explica así que la disidencia sexual de la movida tuviera mejor acogida desde principios de los ochenta que el discurso reivindicativo del movimiento gay.

Se entiende también así que la movida desapareciera cuando fue apropiada por las instituciones. Dado que la movida se basaba en estilos de vida heterodoxos, era difícil de imitar o de reproducir en «condiciones de laboratorio». La comercialización de la movida acaba con la movida, no sólo porque, como hemos apuntado, convierte energías nacidas de lo cotidiano en una mercancía, sino porque intenta reciclarla en términos de heterosexismo, algo que no acaba de cuajar. La estructura profunda de la movida era más parecida a lo

139 En *Celtiberia gay* se describen los entornos de travestis en el mundo del espectáculo a finales de los setenta.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

queer y por lo tanto la heterosexualización da al traste con cualquier elemento distintivo. Era posible sin duda institucionalizar algunos hábitos, hacer del glamour un producto, pero en el proceso se pagaba un peaje y se perdía lo que había motivado el impulso esencial. Fanny MacNamara, por ejemplo, habla a Gallero de su marginación a medida que el mundo que había contribuido a crear pasa a manos de otros[140]. A partir de principios de los ochenta se seguía saliendo de bares, y se seguía hablando de ambigüedad, pero faltaba el choque entre lo torcido y lo recto que fue el secreto de la receta.

6.2 DEL GLAM A LA COPLA: TRADICIONES HOMOSEXUALES EN LA MOVIDA

Música y modernidad

Si la relación entre las actitudes personales y estéticas de los miembros de la movida resulta esclarecedora al estudiar la relevancia de la orientación sexual en este contexto, igualmente significativo resultará constatar los materiales artísticos que se utilizan en el proceso de reciclaje que constituye la creación de la nueva ola.

Las conexiones entre movida y cultura homosexual no terminan en cierta estética de los comportamientos cotidianos. Hay que hablar también de ciertos contenidos culturales que tenían en nuestro país gran predicamento entre los homosexuales.

El tema de la especificidad de las tradiciones homosexuales, de ciertas actitudes y preferencias iconográficas y temáticas vuelve a ser importante aquí. La tradición homosexual constituye una apropiación particular de ciertos contenidos que se relaciona con la experiencia homosexual de un periodo concreto. Por ejemplo, el uso de imaginería religiosa en la cultura popular no es, ni mucho menos, exclusivo de los homosexuales. Ni siquiera lo es la transformación de esa imaginería en materia prima para un discurso kitsch. Sin embargo, como se ha comentado en capítulos anteriores y hemos visto brevemente al hablar de la figura de Ocaña, ciertos usos camp de la imaginería religiosa remiten a tradiciones homosexuales: su uso por parte de autores como Pérez Villalta o las Costus es, por supuesto, individual, pero de ningún modo es casual.

Algo parecido puede decirse del reciclaje del bolero (o del pop) en las películas de Almodóvar o en el primer álbum de Alaska y Dinarama: cierto es que en nuestro país el bolero fue reivindicado por intelectuales de izquierdas sin referencias a la orientación sexual (por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán), pero de manera general el uso de la canción sentimental para procesar la experiencia tiene una relevancia especial en la cultura gay (tal como se propone, por ejemplo, en un texto clave como *Tres boleros –Torch Song Trilogy–*, de Harvey Fierstein). Esto se hace extensivo a otros campos del espectáculo musical. A pesar de su presunta heterosexualidad, la adscripción de Tino Casal a la cultura gay es tan evidente como asumida: barroquización, camp, y otros elementos son tan visibles como significativos. Miguel Bosé,

140 Gallero, 1991, pp. 323-326.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que tan reticente se ha mostrado a cualquier concexión con la cultura gay, tomó de ésta elementos de vestuario y comportamiento, claramente articulados en los países anglosajones, para importarlos a nuestro país despojándolos de cualquier adscripción concreta: la cultura gay que simplemente callaba sus orígenes. Y así sucesivamente. Los puntos de contacto entre esa cultura homosexual internacional y manifestaciones creativas de nuestra movida son innegables y numerosos: referencias culturales concretas como Andy Warhol, Lou Reed o el David Bowie de principios de los setenta, uso de cierta estética camp, influida por el Pop Art y por diversas corrientes esteticistas, glorificación de la frivolidad al más puro estilo Wilde, énfasis en la forma, el color, las superficies o teatralización son algunos de estos puntales.

La música fue precisamente el campo en que la movida se manifestó de manera más intensa. Su accesibilidad y facilidad de producción hace que la música pop sea especialmente adecuada en el arte *underground*. Testimonios de la época hablan del tipo de música que se escuchaba en Palma 14, en cómo se pasaba sin problemas de lo más moderno a Sara Montiel o Concha Piquer. Encontramos así una reapropiación posmoderna (fundamentalmente camp) de cierto tipo de iconos franquistas. Es un proceso de reciclaje que se produce justamente cuando estos iconos iban quedando marginados por la «nueva cultura», dentro de la que se encuadran los «nuevos homosexuales» que proponía el activismo de izquierdas. La movida choca con la represión franquista, pero también existe un choque frontal con cierta politización del panorama cultural que se da, como hemos visto, a finales de los setenta. En particular, choca con la actitud del movimiento gay oficial tendente a «enterrar» los iconos culturales de los homosexuales del franquismo como cosa totalmente superada.

Quizá uno de los libros más influyentes para los jóvenes que constituyen el núcleo de partida más reconocible de la movida fuera *Gay Rock*[141], de Eduardo Haro Ibars (el libro que hizo a Alaska exclamar que «quería llegar a ser hombre para ser maricón»). Se trata de un ensayo provocador desde su propio título que se benefició de la incertidumbre en que se vivía en 1975, año de su publicación. Por si la portada fucsia y el título no fueran suficientes, Haro Ibars explica, ya en la primera página, que «gay» significa 'homosexual', antes de detenerse en trazar la historia de una serie de grupos y músicos surgidos en torno al «*gay power*» anglosajón y que hacían uso de estrategias camp para crear espectáculos de luz y color que iban más allá del simple concierto y se convertían en deslumbrantes performances. Trajes extravagantes, maquillaje excesivo, sentido del humor y juegos con el sexo son piezas clave de la imagen que proyectan Lou Reed, David Bowie y otros. En la introducción, Haro Ibars habla de algunas características de estos espectáculos que coinciden casi punto por punto con las formulaciones sobre camp en ensayos posteriores. Y estos elementos precisamente serían incorporados a la nueva ola, que los adaptaría al momento que se vivía en nuestro país. Se trataba de una aproximación al espectáculo pop relativamente nueva, y su asimilación en España se realiza pasada por una serie de filtros (del punk al gótico) que la relaciona con la nueva ola. Si para entonces David Bowie ya se había convertido en un

141 Eduardo Haro Ibars, *Gay Rock*, Madrid, Júcar, 1975. La dedicatoria del libro es «Para Juan Ángel, mi compañero».

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

producto comercial (un proceso que puede seguirse en la brillante *Velvet Goldmine,* de Todd Haynes), al trasladarse al contexto español su influencia adquiría una nueva fuerza revulsiva. Las formas camp en un marco *underground* recuperan exactamente el espíritu de la vanguardia neoyorquina de los sesenta. Tras una primera oleada, sería precisamente esta actitud de provocación lo que permanecería en las manifestaciones de la movida.

Pero la provocación de estos jóvenes es, sobre todo, signo de esteticismo: se trata de buscar un lenguaje nuevo, alejado de las ortodoxias del lenguaje clásico, incluidas las nuevas ortodoxias de la izquierda. En el más puro estilo posmoderno, la provocación lingüística no es correlato de un discurso profundo de carácter ético o metafísico. Recordemos también que según Haro el «gay rock» pronto se convierte en un producto que nada tiene que ver con la experiencia cotidiana. Así, las declaraciones en las que Bowie afirma su bisexualidad deben leerse con cierto escepticismo. Lo que resulta destacable es que quizá por primera vez en la historia de la cultura es concebible que alguien, por razones comerciales, pueda permitirse identificarse como homosexual sin que tal identificación alcance necesariamente su vida privada. Las motivaciones mercantiles triunfan así sobre los preceptos de la moral tradicional. Ser «ambiguo» se convierte en una pose aceptable que incluso facilita la integración en determinados círculos. A raíz del fenómeno Bowie y otros casos en el pop, la *posibilidad* de la homosexualidad adquiere un glamour del que el movimiento gay oficial carecía. Siempre y cuando, cabe insistir, la homosexualidad se mantuviera como un supuesto (más o menos teórica) y no como una identidad: es el principio del que parten las continuas proclamas de «ambigüedad».

La evolución artística de algunos de los personajes de la movida puede contribuir a clarificar sus contactos con la cultura gay. Rafa Cervera bosqueja algunas de estas trayectorias[142] en su excelente *Alaska y otras historias de la movida*, otras las conocemos a través de entrevistas con los propios implicados. A primera vista, es posible notar rasgos comunes que pueden parecer significativos. Así, podemos observar cómo algunos de los miembros más destacados, como Nacho Canut y Jorge Berlanga, pertenecían a la alta burguesía madrileña, mientras que miembros menos creativos como Ana Díez y Pito eran adinerados burgueses de Asturias. Pero resulta engañoso insistir demasiado sobre ello. Es cierto que pertenecían a la movida quienes podían permitírselo, pero también quienes no tenían más remedio. Lo que da a este momento una gran energía es lo variopinto de procedencias: la libertad de movimientos de la clase alta convive con la imaginación de otras gentes venidas de toda la península, como las Costus o Pérez Villalta.

La articulación de una identidad sexual en algunos casos es lenta y no se consolida sin el rechazo de las identidades homosexuales disponibles. De nuevo, esto coexiste con gente más desinhibida como Fabio MacNamara, que se convertirá en inspiración y punto de referencia, uno de los grandes iconos del fenómeno. Según descripción de Miguel Ángel Arenas, MacNamara «era el puente entre la marica de váter de la era franquista y la modernidad (...). De

142 Cervera, 2002.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

pequeño imitaba a Raphael, era un histriónico. Tenía mucha cultura y no era un pijo, venía, como yo, de un barrio obrero, de Ciudad Pegaso.»[143] En muchos casos se prefiere hablar de «bisexualidad», a veces olvidando que la bisexualidad no es «una» orientación sexual, sino la coexistencia de «dos» (una de las cuales puede ser tan homo como la que más). En realidad, lo único que une a toda esta gente es la voluntad de experimentación, de probar los límites de la nueva situación. Si los intercambios entre ellos resultan no sólo posibles, sino fructíferos, ello se deberá, tal como hemos visto, al sustrato compartido de cierta sensibilidad gay que, incluso sin ser reconocida explícitamente, actúa como una especie de inconsciente plenamente asimilado.

Miguel Bosé sería el ejemplo clave en este sentido: cercano al ambiente social y profesional de la movida, introdujo a partir de viajes al extranjero ciertas formas gays en nuestra cultura pero se mantuvo al margen de cualquier «etiqueta» de manera casi histérica. En efecto, la «etiqueta», al ser mencionada, tenía el problema de hacer el invento excesivamente obvio y dar al traste con el juego de ambigüedades que se proponía, lanzando al individuo en las garras de la invectiva homofóbica. La cultura gay gusta a todo el mundo hasta que osa decir su nombre. Por supuesto, esta actitud dio gran carisma a Bosé (uno de los héroes del «no-me-gustan-las-etiquetas, yo-soy-persona» en este país), pero no contribuyó en absoluto a cuestionar la homofobia que sigue impregnando el discurso mediático en nuestro país. Ser *ambiguo* no tiene por qué consistir en negar la homosexualidad (o silenciarla).

Copla y toros

Aunque mucho se ha hablado de la tradición del glam rock y de ciertos grupos en la cultura de la movida, no menos relevantes constituyen los retazos de una tradición netamente hispánica que, y no era casualidad, había sido determinante en la cultura homosexual hispánica del franquismo. Las actitudes de estos intérpretes se mezclan en nuestro país con la tradición gay de la imaginería religiosa, la copla y el bolero. Lola Flores o Sara Montiel conviven con Bowie o Lou Reed. La movida se caracteriza precisamente por encontrar lo que tienen en común aproximaciones tan distintas a la música: la modernidad española consiste en un frágil equilibrio entre el punk y la tonadilla. Así, elementos visuales de la tradición folclórica se integran en diseños de ropa o incluso en la decoración. La versión del españolismo implícita en la movida es así netamente camp. Una manifestación tardía de este reciclaje de las marcas de la hispanidad lo encontraremos en *Matador*, de Pedro Almodóvar: la identificación entre toreo y machismo que encontramos en ciertas narrativas franquistas es socavada a lo largo de la película y se reinscribe en términos de homosocialidad (en la subtrama con Antonio Banderas); además, la viril María Cardenal, el personaje interpretado por Assumpta Serna servirá de contrapunto a la masculinidad herida de Diego (Nacho Martínez).

En el nuevo contexto, las referencias a la cultura popular franquista adquieren un sentido totalmente distinto que sólo puede entenderse en un contexto posmoderno. Concha Piquer fue apropiada por el franquismo, que

143 Ibid., p. 131.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

politizó su imagen y la ancló en diversos mitos sobre lo nacional, y ahora sería apropiada por la modernidad precisamente a través de la despolitización de dicha estética. Sara Montiel había sido objeto del deseo desorbitado del reprimido macho hispánico de los cincuenta, ahora regresaba como icono camp, recuperado por una mirada irónica. Sus limitaciones interpretativas se llaman a partir de ahora «capacidad para la autoparodia», y esta capacidad se hará visible en una serie de espectáculos a lo largo de los ochenta. En 1984 fue proclamada «Reina de los gays» por la discoteca Atlántida de Sitges, título que aceptó con sentido del humor[144]. Lola Flores o Juanita Reina no sólo proporcionan imágenes vistosas, sino que constituyen un nexo con el periodo anterior que hace más visible la diferencia de actitudes: se trata de los mismos signos, pero el modo en que se leen es fundamentalmente distinto.

Como vemos, resultará más fácil hablar de la movida madrileña en el contexto de la historia de la homosexualidad en nuestro país que hablar de la homosexualidad en la movida madrileña. De alguna manera, el concepto de «homosexualidad» no acaba de encajar tan bien como modo de referirse a estos artistas como los artistas encajan en una tradición homosexual o incluso gay. Si el activismo representa la línea «gideana» en la evolución de las aproximaciones a la homosexualidad en España, la movida es una nueva manifestación de la línea «wildeana». Una vez más, lo *queer* se presenta no como el complemento de la homosexualidad ni como un significante distinto para la misma experiencia, sino como su reverso, y las diferencias entre ambas retóricas las harán fundamentalmente incompatibles.

7. CON PLUMA: ALMODÓVAR Y LA CULTURA CAMP DURANTE LA TRANSICIÓN

7.1 CONTENIDOS CAMP DURANTE LA TRANSICIÓN

Mirada y reciclaje: lo camp como sensibilidad

Mientras que películas clave en la tradición homosexual hispánica «antipluma» como *El diputado* o *Los placeres ocultos* apenas han tenido repercusión y han pasado a un discreto olvido, *Laberinto de pasiones*, *Anarcoma*, o *El anarquista desnudo* se consideran, tanto en nuestro país como (sobre todo) en el extranjero, textos icónicos que documentan tendencias y actitudes del momento y que en cierto modo representan (para ellos) lo que se considera una actitud «muy española» frente al sexo.

Una buena parte de la cultura homosexual del periodo se manifiesta mediante una pluma que no se limita a reproducir el afeminamiento como estereotipo: en general supone un desafío a las ortodoxias y mostrará todo un horizonte de posibilidades de liberación. La tradición camp hispánica postfranco va más allá de los límites espacio-temporales de la movida, y en él se dan cita la sensualidad meridional, la afición hispana por las fiestas (la estética que

144 En *25 años más* encontramos la transcripción de un diálogo que mantuvieron en la cadena SER el activista Jordi Petit y Sara Montiel con ocasión del homenaje, en 1984, de la discoteca Atlántida de Sitges. Petit, 2003, p. 83.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

podemos denominar «fallera» tiene un lugar de privilegio en algunos textos que estudiaremos), las desinhibiciones sexuales de carácter anárquico o el exceso visual barroco (por ejemplo en sus manifestaciones religiosas).

La primera sección de este repaso a la estética camp durante la Transición se centrará en algunos contenidos recurrentes: el mundo de la mujer (sobre todo visto a través del cine popular), las referencias al mundo del espectáculo, el sentido del humor malvado o la fantasía desmesurada.

A continuación nos ocuparemos de dos autores cuyo uso de una estética camp se centra en el sexo: eran tiempos de liberación sexual, es cierto, pero la imaginación llegó más lejos que cualquier realidad. La obra de Nazario y Lluís Fernández tiene en común la celebración de todas las heterodoxias sexuales a partir de una mirada camp que incluye referencias al cine negro o a las superproducciones exóticas hollywoodienses. Se trata de dos de los autores más característicos en la representación de las heterodoxias sexuales en la España de la Transición.

Por último, ilustraremos la inserción de Pedro Almodóvar en la tradición camp hispánica. El cine de Almodóvar parte de trabajos que participan sin rodeos de esta tradición, ya caracterizada, para evolucionar hacia un tipo de escritura que, tomando lo camp como punto de partida, aspira a contar historias de mayor hondura emocional. Se trata de una evolución que empieza ya con *Entre tinieblas* y *Matador*, aunque el hito en cuanto a representación homosexual es *La ley del deseo*. Realizada en 1986, es la película que mejor resume la nueva actitud hacia la homosexualidad producto de la modernidad y constituye el colofón a la representación de la homosexualidad influida por la atmósfera de la Transición, resumen de sus aspectos más positivos y de sus contradicciones irresolubles.

Durante el franquismo, la expresión camp estaba íntimamente relacionada con el silenciamiento de la experiencia homosexual. Ahora una retórica similar se utilizará con una intención provocadora: la «provocación» constituía todo un gesto que pretendía confirmar que el franquismo estaba superado. Es el cambio que define la nueva función de lo camp a partir de la Transición, una función que dejará de ser la de supervivencia para pasar al guiño y la celebración.

El hedonismo de las movidas de la Transición presupone unas prácticas artísticas en las que priva el goce y la sensualidad frente a la reflexión. Se insta al lector a vivir el momento, a aprovechar el frenesí de la existencia y escapar de los caminos trillados para el conocimiento. La mirada camp será una faceta de esta ideología vital y una de sus funciones fundamentales será articular la relación entre un presente de libertades y un pasado opresivo a través del humor.

Las reflexiones en esta sección tienen dos objetivos. El primero será describir los motivos temáticos recurrentes en la literatura camp gay hispana durante la Transición. El segundo consistirá en dilucidar la vieja relación, admitida pero no siempre obvia, entre la mirada homosexual y los nuevos contenidos recurrentes en la cultura camp moderna, en particular las mitologías de Hollywood.

En el periodo que nos ocupa, los ejemplos más canónicos de la tradición camp-gay en España serán algunas novelas de Terenci Moix como *Mundo*

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

macho y varios relatos del volumen *La caiguda de l'imperi sodomita*, escritos hacia 1975. Camp es un término que, por diferentes motivos, define bien el arte de Ocaña, Pérez Villalta o las Costus. Algunas narraciones de Alberto Cardín (por ejemplo «Sauna», «Von Assenbach en Berbería» o «La americana insaciable») contienen un impulso camp expresado a través de una estética a menudo experimental, y lo mismo sucede con la novela de Lluís Fernández *El anarquista desnudo*, en la que a la espectacularidad fallera se añade ironía y cierta amargura. En el terreno del cómic, la figura clave será sin duda Nazario, uno de los creadores más originales de la cultura homosexual hispana y uno de los más originales exponentes de lo camp. Tanto Nazario como Fernández o Cardín utilizarán una estética camp en tratamientos orgiásticos de la sexualidad, en sintonía con los proyectos libertarios de finales de los setenta. Por supuesto la estética de Pedro Almodóvar nace a partir de actitudes cercanas a estas manifestaciones hispánicas de lo camp postStonewall, y, a pesar de su evolución personal y artística, éstos permanecen vivos en su obra reciente. Ángel Vázquez constituye el nexo entre el dandi irónico del franquismo (una ironía lúcida que recuerda a la de Gil de Biedma) y la locuacidad escatológica de algunos personajes de Almodóvar. Aunque su gran novela *La vida perra de Juanita Narboni* no podría considerarse, a primera vista, como producto de la cultura gay (la protagonista-narradora es una mujer heterosexual y heterosexuales son sus fantasías), al prestar atención a lenguaje y motivos narrativos encontramos importantes coincidencias con los autores mencionados: desparpajo, ingenio, obsesión sexual, uso cómico de los estereotipos, referencias al cine o ciertas formas populares del kitsch. Hacia el final del periodo considerado y, sobre todo, a lo largo de los años noventa, el mejor representante de lo camp en el ámbito literario será Eduardo Mendicutti, tanto en el cultivo de la pluma como estilo como en una mirada irónica hacia la propia subcultura homosexual. Mendicutti introduce un elemento que «cierra» el periodo: su expresión camp se identifica de manera contundente con la experiencia homosexual, en lugar de resistir la etiqueta, tal como preferían otros autores en el periodo. Frente a la experimentación solipsista de los autores más radicales de los setenta, la voz que surge en las novelas desaforadas de Mendicutti es ya parte de una comunidad que, si bien no se reivindica en el sentido activista, se admite como una cuestión de hecho y se hace plenamente visible.

El cuestionamiento de las ideologías establecidas (sobre todo sistemas morales y de género) se produce ahora a través del reciclaje irónico de formas culturales del pasado. La obra de Almodóvar, Nazario, Fernández, Vázquez, Ocaña o Mendicutti está llena de referencias retro, que ironizan sobre formas del pasado. En este sentido, lo camp constituye la esencia de la posmodernidad en la cultura popular[145]. En la utilización de estas formas confluyen nostalgia y crítica, una contradicción interna que no se resuelve. Para los artistas que llegan a la madurez en los setenta, los referentes preferidos serán el cine popular, la copla, los seriales radiofónicos, las fotonovelas o el pop español de los sesenta: la cultura popular del franquismo, que la intelectualidad «oficial» de la

145 El adjetivo «posmoderno» se utilizaba coloquialmente, en los años ochenta, para referirse a los epígonos de la movida, especialmente la particular estética que surge de ésta.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transición despreciaba, resucita a mediados de los setenta vaciada de sus solemnidades. Se explica así también la constante presencia de narrativas e imaginería religiosa: la religión constituyó un discurso generador de sensualismo y estímulos visuales, su valor sacro es ahora pagano.

Referentes: el ejemplo del «cine de mujeres»

No todo el cine servía como punto de partida para la mirada irreverente del artista camp. La apropiación de musicales o melodramas es más frecuente que la del cine bélico[146]. Esta elección no es del todo obvia: en cierto modo los homosexuales podrían sentirse atraídos voyeurísticamente por la masculinidad de los protagonistas masculinos de estos géneros (así sucede en algunos textos de Moix). Pero es una de las características de la mirada camp preferir el disfraz y la sublimación a una identificación vehemente con el propio deseo.

En particular, la obsesión por las grandes damas de la pantalla y los escenarios es uno de los aspectos recurrentes de la cultura gay internacional. Se cumple aquí lo dicho sobre la «doble perspectiva» hacia el texto de referencia: por una parte, se homenajea a la estrella como fascinante ejemplo de glamour, por otra, encontraremos una tendencia a centrarse en los aspectos más grotescos de ese glamour.

Esta mezcla de glamour y esperpento tiene una contrapartida real en la historia del estrellato cinematográfico. Con el fin del sistema de estudios, las estrellas tuvieron que adaptarse a una forma de trabajo que no era la que las había convertido en objetos de deseo admirados e imitados. La negociación de contratos por películas individuales y el relevo generacional fue poco a poco condenándolas, en algunos casos, a papeles cada vez más esperpénticos, y sus interpretaciones devenían amaneradas. La edad también era importante, al imposibilitar el tipo de papeles que las convirtió en semidiosas. La primera constatación de este cambio brutal la tenemos ya en 1950, con la Norma Desmond de *El crepúsculo de los dioses*: los cambios en Hollywood la han convertido en un fantoche desfasado. Uno de los grandes méritos de los guionistas fue el expresar una situación que a partir de este momento iba a producirse con mayor frecuencia. El contraste entre, por ejemplo, una Joan Crawford que fue en los años treinta símbolo del glamour Metro, marcando modas y actitudes, y la exagerada máscara de finales de los cincuenta (en especial pasada por el tamiz de las despiadadas memorias de su hija Christina en *Queridísima mamá* –1981–) es eminentemente aprovechable por una mirada irónica. Se explica también que, frente a las actrices que murieron en plena cumbre del glamour, como Jean Harlow, la mirada camp prefiera a las que fueron quedaron ajadas ante las cámaras, como la propia Crawford.

Entre los géneros preferidos por la mirada camp, hay una marcada tendencia por lo que se llamó «cine de mujeres». Un momento de *La vida perra de Juanita Narboni* sugiere la distinción entre las películas que gustan a los hombres y las películas que gustan a las mujeres[147]. Se asume que Juanita y su

146 Esto no quiere decir que los textos más viriles sean siempre excluidos: recordemos la visión camp del western en *Duelo en Marilyn City*, de Eduardo Mendicutti.

147 Ángel Vázquez, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 151.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

madre tendrán preferencias por ciertos géneros que su padre considerará cursis, aburridos o irritantes.

Existe en el cine un (sub)canon camp, expresión de la mirada oblicua, que propone una tradición fílmica alternativa. Los iniciados en este canon leen las películas a partir de ciertas claves y motivos que no siempre encuentran cabida en las obras maestras y que la ortodoxia crítica ha tachado de frívolos o superficiales. Esta descalificación crítica va a ser de gran importancia: imaginemos que, por algún motivo, cierto cine lleno de referencias camp triunfa entre el público; imaginemos que también triunfa entre la crítica, imaginemos que los materiales de partida empiezan a depurarse con habilidad y talento hasta que el creador de estas películas se convierte en uno de los cineastas más importantes del panorama mundial, fuera del alcance de la displicente crítica española. Es algo que, como veremos, se parece mucho a la extraña situación de Pedro Almodóvar en nuestro país.

La tradición camp busca los dobles sentidos, se fija en los vestidos, las claves de lectura basadas en la vida privada de las protagonistas, los subtextos. En lugar de Ford, Hawks o Truffaut, el canon camp incluiría películas de Cukor, Minnelli o Demy o de perfectos desconocidos como Edmund Goulding. Los autores gays estadounidenses, en especial, inciden en una serie de películas denominadas *camp classics*, o «clásicos camp»: *Eva al desnudo*, *Alma en suplicio* (*Mildred Pierce*), *Mujeres*, *Now, Voyager*, *Imitación a la vida*, *¡Quiero vivir!*, *El mago de Oz*, *Sonrisas y lágrimas*, la ya mencionada *El crepúsculo de los dioses* o su contrapartida manierista *¿Qué fue de Baby Jane?*, son ejemplos de un reducido canon al que la cultura gay americana recurre continuamente. La mirada camp lee estas películas a contrapelo, encontrando significados que no tienen nada que ver con las intenciones de los creadores, enriqueciéndolas a partir de la oblicuidad y la insinuación, apropiándolas para hacerlas rimar con la propia experiencia emocional. En algunos casos, este carácter camp es plenamente buscado, como sucede en *The Rocky Horror Picture Show*.

En esta lista, abundan los films centrados en la experiencia femenina, originalmente dirigidos a un sector de la población al que se reconocía como básicamente emocional (y por lo tanto apoyan su discurso en una visión misógina de la feminidad), y, como los homosexuales, sujeto a las convenciones del heterosexismo. En un interesante estudio sobre los homosexuales en el Hollywood clásico, William J. Mann[148] ha indicado que en realidad los directores especialistas en este género se consideraban (o eran) a menudo homosexuales: George Cukor, Edmund Goulding, Irving Rapper, Mitchell Leisen o Vincente Minnelli, por ejemplo. Entre las películas de mujeres, la tradición camp anglosajona prefiere los melodramas desmesurados con situaciones emocionales extremas: a veces, como sucede en *Imitación a la vida* o en *Alma en suplicio*, se sugiere el tema de la rivalidad sexual entre madres e hijas; en otras, se trata de una mujer sometida a los azares de la vida, que sufre por amar al hombre equivocado, algo que sucede en películas de la carrera tardía de Joan Crawford como *Hojas de otoño* y *Sudden Fear*.

148 William J. Mann, *Behind the Screen. How Lesbians and Gays Shaped Hollywood, 1910-1969*, Harmondsworth, Penguin, 2001.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Como hemos sugerido, en esta época uno de los más asiduos practicantes de una mirada camp gay en España será Pedro Almodóvar, que hará del cine de mujeres una de sus marcas de fábrica. El conflicto entre madre e hija es la base de *Tacones lejanos*, mientras que la rivalidad sexual entre hermanos aparece en *La ley del deseo*; en *Kika*, padre e hijo compartirán a la protagonista. Joan Crawford será un referente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Shirley MacLaine o Giulietta Massina (ambas interpretaron el mismo papel de prostituta ingenua en, respectivamente, *Noches en la ciudad* y *Las noches de Cabiria*) en *Kika* y Bette Davis en *Todo sobre mi madre*. El cine de Almodóvar muestra cómo lo camp puede evolucionar de la parodia irónica a un tratamiento más serio. Los iconos gays de *Todo sobre mi madre* (de Bette Davis a Blanche DuBois, pasando por Capote o Lorca) pueden pertenecer al repertorio apropiable como camp, pero en ellos Almodóvar parece haber redescubierto una verdad emocional que va más allá del chiste. La complicidad no se establece ahora simplemente en términos de provocación o burla, sino de emoción.

A pesar de que, dadas las referencias mencionadas, se trata de una tradición típicamente anglosajona, en España el «cine de mujeres» también ha sido un punto de partida importante en la creación homosexual. No olvidemos que, aunque en menor medida, teníamos nuestro propio plantel de actrices que protagonizaban melodramas tremebundos, como Sara Montiel o Aurora Bautista, que se añadirán al canon reciclado por la cultura anglosajona. Diversos artistas han utilizado el punto de vista de una mujer bajo presión emocional de manera camp. No se trata de una tradición exclusivamente homosexual, pero, como sugiere Gil de Biedma, la literatura española no parece muy interesada en la sentimentalidad femenina[149], con lo cual la tradición camp se sitúa a contracorriente de tendencias fuertemente asentadas. Dicho interés es siempre algo que hay que interpretar como una actitud fuerte y que suele relacionarse con una necesidad de exploración de lo femenino basada en la identificación. Durante la Transición, el cine español parecía más preocupado por los protagonistas masculinos y los problemas de los hombres. Los cineastas representativos del cine progre como Trueba (*Ópera prima*) o Garci (*Asignatura pendiente*) partían de la hegemonía de la mirada masculina.

La cultura camp homosexual en nuestro país se contagia de esta relación con las divas de Hollywood. Se trata de una rica veta cuyas manifestaciones más tempranas en la literatura en castellano están en la obra de Manuel Puig. En efecto, desde los años sesenta, Puig sienta las bases de una mirada camp específicamente gay que alcanza una posición canónica. Es el primer autor que valora los significados emocionales de formas específicas de la cultura popular (el serial radiofónico, el melodrama), y las utiliza como punto de partida para una reflexión irónica. Obras como *La traición de Rita Hayworth*, *Boquitas pintadas* o *El beso de la mujer araña* se siguen contando entre las más lúcidas obras camp en castellano.

Todo un concepto de «glamour» procedente de Hollywood será un componente central en la interpretación camp. Pero además de esta irrealidad, la mirada camp se fija en el modo en que el discurso de glamour construye identidades

149 Enriquez (comp.), 1978, p. 205.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de género estereotípicas. En algunos caso, los estereotipos de mujer son tan marcados (pensemos en las películas de Sternberg-Dietrich) que casi funcionan como parodia de la feminidad sin que el artista camp tenga que alterar gran cosa para su apropiación. La estética glamour por supuesto enfatizaba el lujo irreal de la pantalla. Encontraremos referencias continuas al mundo de glamour de Hollywood en la obra de Nazario (*Anarcoma*), Cardín, Moix y de Lluís Fernández. Estos dos últimos extenderán el mundo del glamour a la prensa del corazón a partir de los ochenta en novelas como *Garras de astracán*, de Moix o *Desiderata* y *Espejo de amor y lujuria*, de Fernández.

El uso de una mujer como punto de identificación para una mirada homosexual ha sido analizado por la crítica. Por una parte se habla de «estrategia Albertine»: el autor disfraza sus sentimientos a través de una voz femenina para hacerlos más asimilables. La estrategia Albertine ha sido considerada como un aspecto central en la retórica homosexual. A pesar de que por una parte hay un elemento lógico en el uso de voces femeninas como álter ego para expresar la experiencia de autores homosexuales (por ejemplo Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*), la tentación es presuponer que la identificación entre homosexualidad y feminidad es esencial. Lo que en realidad sucede es que en un mundo que margina a la mujer y la convierte en un ser zarandeado por los sentimientos, un autor homosexual encontrará en tipos femeninos un útil apoyo para hablar de su propia experiencia de marginalidad y represión emocional.

Un buen ejemplo lo constituye *La vida perra de Juanita Narboni* (1976). En el torrencial monólogo de Ángel Vázquez encontramos un extraordinario ejemplo de una tradición camp hispana con profundas raíces en la cultura meridional. Vázquez fue uno de los raros de nuestra tradición literaria. Homosexual y alcohólico, vivió en Tánger durante muchos años, prácticamente ignorado por la crítica y el público. Esta novela constituye un sorprendente cruce entre la Molly Bloom Joyceana, la doña Rosita lorquiana y las heroínas más locuaces de Almodóvar (no es una voz muy distinta de la de Patty Diphusa). *La vida perra de Juanita Narboni* nos sitúa en la mente de la deslenguada protagonista: se trata de una perspectiva amargada, en la que la desconfianza y la frustración se transmutan en un ingenio malvado no muy distinto del de muchos homosexuales de la época.

Se trata de un autor consciente de las posibilidades de la estrategia Albertine, así como de sus trampas. Al hablar sobre un relato suyo en el que el protagonista se enamoraba de Bette Davis, Ángel Vázquez añade un comentario personal: «Sólo una loca puede enamorarse de Bette Davis»[150]. Por otra parte, el correlato real de Juanita Narboni es la madre del propio Vázquez. Existe un proceso de identificación, y Vázquez utiliza a Juanita para articular su propia visión desencantada pero no se trata de algo simple. En la creación del personaje hay otros elementos además de esa simplificación: Juanita no es Vázquez disfrazado de mujer. A pesar de que la homosexualidad aparece en la novela representada sólo por personajes marginales mencionados por Juanita a partir de un lenguaje en general homófobo, Vázquez puede

150 Cit. en introducción a Vázquez, 2000, p. 32.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

utilizar el punto de vista de ésta para expresar su propia fascinación por el cuerpo masculino y para hablar con cierto desparpajo camp de los estragos de la frustración sexual.

Terenci Moix y el reciclaje camp de la cultura popular

Otro género hollywoodiense que sirvió de inspiración para los representantes de la tradición camp hispana es el cine de aventuras con toque exótico, incluyendo tanto el cine bíblico de Cecil B. De Mille como el *Tigre de Schnapur*, de Fritz, Lang. En esto encontramos una diferencia importante con la tradición camp-gay anglosajona, que hace poco uso del espectáculo kitsch. Sin embargo, nuestros autores perciben los mismos contenidos parodiables que en el cine «de mujeres»: no sólo los efectos de una dirección artística irreal, sino un uso casi grotesco de los roles de género. Tan camp es, nos recuerda Terenci Moix, Charlton Heston, rey de la épica en los cincuenta y los sesenta, como la mismísima Joan Crawford en su etapa manierista.

Las epopeyas históricas, y en particular el cine bíblico, calaron hondo en una generación de espectadores españoles educados bajo el nacionalcatolicismo. El propio Almodóvar pasó por una «etapa Cecil B. De Mille» (que produjo un corto sobre Sodoma y Gomorra y otro titulado *Salomé*). Hollywood fantaseaba con desenfado con las historias que, en la vida real, curas sórdidos presentaban como la verdad: de alguna manera España es un lugar natural para la epopeya bíblica, que resulta más cercana en estética y cotidianeidad aquí que en el entorno anglosajón. La mirada camp sobre la epopeya bíblica es la venganza del homosexual al descubrir que, como en las películas, los sermones de los curas eran puro cartón piedra.

Terenci Moix es el auténtico iniciador de la perspectiva camp gay moderna en nuestro país, no sólo en su obra literaria, sino en una serie de ensayos publicados, ya a fines de los sesenta, en que realizaba auténticas apologías de la cultura basura. En el capítulo anterior estudiamos la genealogía de esa mirada camp basada en su propia experiencia. Aquí nos detendremos en alguna manifestación de dicha mirada. En críticas publicadas en diversas revistas de los setenta (en particular *Fotogramas*) utiliza la tribuna crítica como lugar de expresión de la cultura gay. Sus reflexiones sobre el «cine pop» reivindican el placer y la frivolidad en la apreciación del cine frente a las corrientes críticas «serias». Para Terenci Moix, el pop es la quintaesencia de la modernidad. Ya en 1968, en un libro sobre el cómic, el escritor provocó la indignación de los ortodoxos al sugerir una atracción homoerótica entre los protagonistas de la serie *El guerrero del antifaz*, representantes de las sacrosantas virtudes de la raza. Lo que importaba aquí no era la veracidad o falsedad de tal aseveración, sino el hecho de que se trataba de una afirmación malvada, consciente de su capacidad para irritar a las conciencias biempensantes. Es precisamente este uso de la provocación lo que convierte a Moix en una suerte de héroe de la progresía de finales de los sesenta y principios de los setenta (y que le supone una caída en desgracia cuando, tras la institucionalización de esa progresía, dirige contra ella su mirada aviesa). Por supuesto, la provocación en Moix se extendía a varios frentes: su insistencia en escribir en su propia lengua, el catalán, frente al castellano impuesto por las ideologías españolistas; su gusto por el arte basura frente a la alta literatura; su visión gamberra del sexo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Resulta significativo que cuando el catalanismo se convierte en una ideología bien establecida, Moix optará por pasarse al castellano como idioma de expresión literaria (tras dejar como legado una mordaz sátira del nacionalismo catalán en *El sexe dels àngels*)[151]. De la misma manera, una vez que la homosexualidad deja de resultar chocante, el escritor pasará a dirigir sus dardos contra el mundo de las revistas del corazón.

El aspecto central de la voz de Moix es su uso desenfadado de las solemnidades de los clásicos. Su relato «La caída del imperio sodomita» (1976) destaca precisamente por la perspectiva camp que se adopta sobre el castigo a Sodoma y Gomorra. Sodoma aparece como una especie de paraíso gay, cuyos habitantes viven en un estado de continua orgía. La inspiración podría ser la escena de la orgía en torno al becerro de oro de *Los diez mandamientos* de De Mille (1956), pero también el Greenwich Village neoyorquino a finales de los setenta. El homoerotismo es aquí ley, con lo que se invierte malévolamente la ideología sexual dominante en la España de la época.

De manera aun más transgresora el homoerotismo se expresa también en la voz narrativa, que se recrea en los dones físicos de los sodomitas: no se trata simplemente de hablar «de homosexuales», sino de proyectar una mirada que sólo puede ser homosexual. Lo camp aquí constituye una afirmación explícita de la existencia de una mirada homosexual, algo capital, dado que el homosexual era casi siempre objeto y no sujeto de la mirada.

A esta divertida Sodoma llega el efébico Isaac, cuyo padre Abraham ha intentado sacrificarle por mandato divino. Si en las versiones clásicas de la leyenda (así como en sus utilizaciones ortodoxas) la vehemencia judía se aprecia como un rasgo positivo (son los hombres elegidos por Dios, los guardianes de la ley), aquí se presenta a los patriarcas como un grupo de sosos aguafiestas sin el menor sentido del humor y sin capacidad para el disfrute. Así, se asume que el lector se identificará con los salidos sodomitas, y esta invitación a situarse del lado de los pecadores se convertirá en uno de los temas recurrentes del momento. Pero el texto no se limita a la parodia de un género. Los personajes parecen ser *conscientes* de que no son más que el resultado de un reciclaje. Este Isaac no es el de la Biblia, sino el que podría haber imaginado el viejo Hollywood. Una erudita nota a pie de página al inicio del relato nos advierte que la iconografía se inspira en la película *La Biblia*, de John Huston (para a continuación añadir en tono malvado: «lo cual no quita para que se trate de una mala película»).

Tras presentarse ante los sodomitas, que por supuesto están encantados de conocerle (o de poder llegar a conocerle; en sentido bíblico, se entiende), Isaac añade coqueto y frívolo:

> Tranquilamente, he llegado a edad de merecer. Dieciocho inviernos, y bien aprovechados, como podéis ver. Feliz, todo hay que decirlo, de tener una madre que se parece tanto a la celebrada «star» de *Magnolia* y un padre que me contemplaba más de lo necesario. Ya sé que llegué tarde, cuando ni padre ni

151 Para un diagnóstico distinto de este proceso, véase Josep-Antón Fernández, *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2000.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

madre estaban de humor para achuchones, pero, tampoco era como para matarme por eso.[152]

Se trata de un extracto que resume otros aspectos de la perspectiva de Moix: mientras que la historia sagrada pasa por alto la incongruencia de algunos comportamientos de los judíos (después de todo, la oferta de Lot a los sodomitas para que violen a sus hijas es algo excesiva, así como el propio comportamiento del pío Abraham), el relato nos los muestra como ejemplos del peor integrismo: cegados por el prejuicio, crueles y sedientos de sangre. Se construye así una burla contra cualquier tipo de ortodoxia.

Camp y la España cañí

Al kitsch de Hollywood hay que añadir elementos representativos del kitsch nacional que ya fueron reciclados por Hoyos y Retana y que aparecían en la obra de creadores de la movida, como el toreo[153]. Con su tratamiento espectacular de la virilidad y, en particular, del cuerpo masculino, el toreo constituye uno de los ámbitos en que puede recrearse una mirada camp: el arrojo sin par del torero, los rituales, el colorido, los gestos, la emoción, por no hablar de toda la mitología de madrinas, amantes y lágrimas que se teje en torno a esta épica nacional, son materia prima para un reciclaje con dosis de ambigüedad que encuentra fascinante plasmación en películas de Almodóvar como *Matador* (1986) o *Hable con ella* (2002). Nótese cómo en ambas el toreo lleva a una reflexión sobre la masculinidad: el personaje de Diego (Nacho Martínez) en la primera o la torera de cuerpo fetichizado que en la segunda interpreta Rosario Flores.

La imaginería católica es reciclada con éxito por parte de autores como Nazario, Fernández, Cardín, Almodóvar, las Costus y Ocaña. En especial la obra de los dos primeros utilizará la religión como base de imaginería para un discurso en torno a los excesos sexuales que estudiaremos en la sección que sigue. Es una conexión muy específica del arte homosexual de la Transición, pero las motivaciones son las mismas que proyectan una mirada irónica sobre los clásicos de Hollywood: por una parte, la religión es un discurso cuya vehemencia intrínseca invita a la burla, pero además fue un discurso de poder y culpabilización en el que se ceba ahora la mirada vengativa camp.

La imagen en sí, lo hemos visto alguna vez, carece de ideología, pero ciertos modos de lectura pueden ser políticamente radicales. Dado, por ejemplo, un significante concreto de la religión católica, como por ejemplo la cruz de mayo (recordemos la que aparece en *La ley del deseo*), caben, desde una perspectiva libertaria, dos actitudes. La primera es condenar dicho significante como una manifestación reaccionaria de las mentiras del catolicismo, y por lo tanto como símbolo de opresión: la belleza de las flores y los objetos votivos es tramposa porque contribuye con su fascinación a reforzar el carácter metafísico del discurso opresor. Sería la actitud clásica que niega todo lo que

152 Terenci Moix, *La caiguda del imperi sodomita i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, Barcelona, 1988, p. 124.
153 El potencial homoerótico del toreo ya había sido constatado por Ernest Hemingway en un relato como «The Mother of a Queen».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

remita a placeres entendidos como frívolos o superficiales. La segunda consiste, por el contrario, en negarse a renunciar a las bondades estéticas de la imaginería católica pero hacer de sus implicaciones metafísicas un chiste: por ejemplo, a través del papel que ocupa en la vida de Tina Quintero, la hermana transexual del protagonista de *La ley del deseo*. La recontextualización es radical porque se vacía la imaginería de cualquier metafísica.

Hemos hablado de la importancia que el discurso en torno a la copla tenía para los homosexuales hispánicos durante el franquismo y de cómo a partir de este apego emocional la copla se recicla en la movida. Tanto la copla como otras tradiciones musicales (en especial el bolero de los años cincuenta) constituirán una de las fuentes más importantes para la tradición camp durante la Transición, acentuando un sentido del humor «entendido» que era difícil de hacer explícito durante el franquismo. Una de las manifestaciones más importantes de esta tendencia se encuentra en los shows de transformistas de la España postfranquista, descritos en la segunda sección de este capítulo. Por supuesto, es también algo que Almodóvar utiliza como referencia: recordemos la versión que el propio director interpreta (con playback de Miguel de Molina) de «La bien pagá» en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

Lo que da a la copla un valor especial como discurso reciclable por la mirada camp es su identificación con unas esencias nacionales que se consideraban superadas. Resulta equivocado referirse a estos iconos como simplemente «reaccionarios»: si la copla se hizo conservadora fue debido a un proceso de apropiación por parte de ideologías concretas. La visión camp de la copla recorre el camino en sentido contrario. En la mirada camp sobre la copla hay una burla implícita a las ortodoxias del nacionalcatolicismo. Para los artistas homosexuales esta identificación entre copla y franquismo constituye un aspecto que hace más necesaria la apropiación. Cuando Ocaña canta «Yo soy esa» en el Café de la Ópera podemos ver claramente ambos aspectos: por un lado, un hombre hace de mujer para expresar emociones que le resultan cercanas; pero además se trata de un ejercicio de libertad, ya que uno de los símbolos del franquismo recibe un tratamiento descontextualizado. El reciclaje siempre presupone una distancia. A la vez era objeto de parodia y punto de identificación; las fronteras entre ambas actitudes nunca están del todo claras. La canción sentimental, de manera más general, aparece también recurrentemente en la obra de Almodóvar, mientras que Moix recurre al mundo de la copla y sus mitos (la virginidad de la folclórica) en la trilogía novelística que se inicia con *Garras de astracán*.

Uno de los ejemplos que ilustran esta mirada camp sobre la tradición es la versión ilustrada por Nazario de la canción «Ojos verdes»[154]. Se trata de uno de los textos canónicos de la copla, una auténtica joya que habla de pasión y marginalidad. La letra original nos habla de una prostituta que se enamora de un hermoso cliente. Pero es la imaginería y la habilidad con que se desarrolla el drama en tres actos lo que la hace sobresaliente. Desde el marco espacio-temporal («noche de mayo») hasta la conclusión (el momento que pasaron juntos permanecerá para siempre en el recuerdo).

154 «Ojos verdes», en Nazario, *San Nazario y las piruñas incorruptas. Obra completa de Nazario de 1970 a 1980*, Barcelona, La Cúpula, 2001, p. 164.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nazario imagina esta situación desde una perspectiva gay a partir de imaginería contemporánea subcultural. La prostituta es, por supuesto, un travesti que hace la calle en los aledaños de las Ramblas. El cliente (que llega en moto y no en caballo), es un chulazo en la mejor tradición de Tom de Finlandia. Las ilustraciones enfatizan los aspectos más emocionales de la canción a través del uso de imágenes muy próximas: por ejemplo el rostro impagable de la prostituta en la viñeta que reza «Serrana, para un vestío te quisiera regalá» ilustra la emoción de quien siempre ha sido tratado a patadas y de repente encuentra su amor reconocido.

Esta historieta es muestra del cambio que la perspectiva camp sufre en el contexto de la Transición. Así, si durante el franquismo lo camp era «tabla de náufrago», ahora es exhibicionismo: se consolida así desde el punto de vista de la modernidad lo que en Ocaña hemos visto como resultado de una experiencia vital. Color, frivolidad y cierto grado de sensualidad son reapropiados por una nueva cultura gay que lo único que parece temer es insertarse en una tradición reconocible.

La pluma como estilo: Eduardo Mendicutti

Para Susan Sontag, lo camp es sobre todo una sensibilidad. En su texto fundacional sobre el tema, ya propone así que es cierta manera de percibir lo que convierte a un texto con unos rasgos concretos en camp. Pero es posible ir más allá. Lo camp *también* es estilo, un modo de escribir, un modo de hablar, de comportarse, de hacer las cosas que tiende un puente entre la representación y la vida cotidiana. Sobre todo, como recordábamos en el primer capítulo, es un modo de exhibirse, de actualizar un estereotipo: no se trata simplemente de algo que «se escapa» al interesado, y comprobamos que, a lo largo de la historia de la cultura homosexual en España, la pluma es algo que se cultiva con dedicación, un modo de expresión que ciertos autores se esfuerzan por conseguir. En estos términos se expresaba Eduardo Mendicutti en una de sus excelentes columnas en la revista *Zero*. El autor identificaba el peculiar estilo de ciertos personajes almodovarianos (especialmente hasta principios de los noventa) como manifestaciones de una tradición compartida por muchos homosexuales en nuestro país. Mendicutti se refiere en particular al uso del género femenino por parte de muchos homosexuales, pero por supuesto hay mucho más que esto:

> Los personajes femeninos de las películas de Almodóvar no hablan como mujeres normales y corrientes, hablan como mujeres que tienen pluma (...) ya sea pluma dramática o pluma cómica, o como hombres, homosexuales o no (...) que doman el arte de cambiar el género gramatical para divertirse, atacar, defenderse, provocar o desahogarse cuando hablan.[155]

Por supuesto, el propio Mendicutti es un maestro en el arte de cultivar este peculiar estilo en su escritura. La carcajada que producen algunos de sus textos surge del reconocimiento preciso de unos rasgos que asociamos al estilo

155 Eduardo Mendicutti, «La pluma Almodóvar», *Zero*, nº 7, marzo 1999.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oral. No se trata de algo fácil de conseguir: el propio Mendicutti ha declarado que al transferir alguno de sus textos a los escenarios han sido necesarias alteraciones. Es difícil *explicar* la sensibilidad camp: hay quien la tiene, hay quien no. Pero el estilo camp tiene rasgos muy concretos y, como demuestra la narrativa de este autor, puede cultivarse.

Eduardo Mendicutti es un escritor inusual en el panorama español. Es cierto que comienza a publicar en un momento dominado por la estética camp propia de la Transición. En una novela de 1982, *Una mala noche la tiene cualquiera*, cuya acción tiene lugar durante el «tejerazo» del 23 de febrero del 81, aparece una voz, característica de muchos de sus textos posteriores, insolente y deslenguada, llena de vida. A pesar de lo apurado de la situación, la Madelón se expresa en un lenguaje excesivo que parece regodearse en sí mismo:

> Qué sobresalto, por Dios. El Paco se fue a su casa, en taxi, que cuesta un dineral hasta el pueblo de Vallecas, y yo me vine a la mía, a encerrarme con siete llaves, nerviosísima, que hacía siglos que no me sentía tan descontrolada, ni siquiera por un hombre. En seguida puse el loro, o sea Radio Nacional, pero allí sólo daban música de zarzuela; bueno, para mí que era zarzuela. Me quedé quieta, en cuclillas, pegadita al transistor, a ver si daban el parte. Claro que cuando yo llegué a casa y puse el transistor eran sólo menos diez –las ocho menos diez– me acuerdo divinamente, y hay que ver cómo son siempre de puntuales estas mujeres de Radio Nacional; una cosa mala, puntuales hasta morir. Qué coraje. Allí estaba yo, con el corazón en un puño, arrugadita como un perrillo enfermo, lo mismo que la Bautista en *Locura de amor* junto al ataúd de su hombre –que menudo pendón tenía que ser el gachó, todo hay que decirlo– y las de Radio Nacional impertérritas, oye, hay que ser sangregordas. Y a mí es que iba a darme algo: un ataque, un soponcio, una alferecía. Malísima me estaba poniendo. Una descomposición de cuerpo estaba entrándome que no la puedo ni explicar. (...)
>
> Y para colmo, la Begum sin aparecer. ¿Dónde se habría metido? De pronto me dio por pensar en eso. Claro que la gachí lo mismo estaba en primera fila, hala, como en el hipódromo; inconsciente siempre fue como para eso y para mucho más. Y las de Radio Nacional seguían en plan Belinda, qué mujeres. Así que, como no había noticias, con algo tenía que entretenerme, y me dio por pensar que la Begum estaba ya camino de un campo de concentración. Una es así de novelera. En seguida pienso en cosas horribles. Tampoco es que una sea de mucho pensar, las cosas como son, pero de vez en cuando sí que me gusta, me encuentro yo de lo más intelectual y de lo más etérea, sobre todo porque casi siempre pienso en cosas de mucho sufrir y me encanta.[156]

Este fragmento constituye todo un muestrario de los motivos del camp hispánico que hemos visto en esta sección: referencias del cine –en especial del melodrama de mujeres–, imaginación, sentido del humor, ironía sobre el

156 Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 9-13.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

género, presencia de lo sexual, desparpajo. La voz de la Madelón es la quintaesencia del lenguaje camp en castellano, y su estilo es a la vez cotidiano e intrincadamente literario. A lo largo del relato hace gala de un ingenio acerado, casi furioso, explosivo, tras el que apenas hay nada. En una entrevista anterior al estreno de *La importancia de llamarse Ernesto*, Oscar Wilde se refería a su creación como el epítome de la trivialidad. En efecto: caracterización, trama, lógica, sentimientos, comportamientos, todo en esta obra de Wilde está supeditado al juego lingüístico. *Una mala noche la tiene cualquiera* funciona de la misma manera. Un torrencial monólogo nos comunica los miedos y las glorias de un travesti en aquella noche en que parecía que la libertad tan reciente iba a desaparecer. Pero todo es anecdóctico. El centro de la novela es la celebración del lenguaje, de un lenguaje muy especial perfectamente subcultural y perfectamente cultivado. Y es este lenguaje lo que crea todo un posicionamiento, perfectamente reconocido y asumido.

En efecto, de pocas obras en nuestra literatura puede decirse que, siguiendo postulados wildeanos, pongan el estilo por encima del contenido. Y sin embargo, el efecto no es aquí el de ridiculización (como quería una tradición cuyo ejemplo más saliente es *No desearás al vecino del quinto*), sino el de celebración. El ingenio desbordante del personaje produce una determinada visión del mundo, disparatada pero bien plausible, en el que la pluma no es parodia del homosexual, sino marca de identidad que deja de lado toda profundidad. Frente al puritanismo de los homosexuales que creían haber «superado» dicho estilo, Mendicutti muestra que no hay nada que superar porque no hay nada de qué avergonzarse. Siguiendo al Puig de *El beso de la mujer araña*, en este texto de Mendicutti la enunciación es poder, y, también aquí, la enunciación está en manos de la loca.

La voz que constituye la aportación más original de Mendicutti sigue viva en diversos textos de los ochenta y los noventa, como *Siete contra Georgia* (1987), una colección de monólogos de siete locas que constituye un auténtico *tour de force*. Se trata de un texto que activa explícitamente el valor político de la expresión camp: los monólogos se graban en una cinta que se envían al gobernador del estado de Georgia, en los EEUU, que recientemente había condenado la sodomía. La visibilidad homosexual se constituye así en estrategia de resistencia que no requiere manifestaciones ni programas.

Pero el estilo no se queda en fuegos de artificio: puede utilizarse para la reflexión sobre lo que significa adoptar cierta identidad en los vaivenes de la Historia. En una novela de finales de los ochenta, *Tiempos mejores* (1989), nuestro autor utiliza este mismo estilo camp como significante que relaciona con el cambio de estilos de vida que se impone en España al final de la transición política. Uno de los resultados de la práctica subcultural es el de ciertas novelas que reflexionan sobre la relación entre subcultura y el paso del tiempo. En los Estados Unidos, novelas como *Like People in History*, de Felice Picano, o *How Long Has This Been Going on?*, de Ethan Mordden, son intentos de integrar la homosexualidad en el cambio histórico, siguiendo la evolución de una serie de personajes desde los años cincuenta hasta los noventa. En esta evolución, la propia tradición homosexual entra en el terreno de la Historia, de la memoria. Los autores en España, de débil conciencia de la homosexualidad como tradición cultural, han sido parcos en reflexiones de este tipo. Una excepción,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ya a mediados de los noventa, es la mencionada *El juego del mentiroso*, de Lluís Maria Todó, que supone una disección de ciertas actitudes vividas por los homosexuales catalanes con la llegada de la Transición. *Tiempos mejores* constituye la aportación de Mendicutti a este proceso de reflexión sobre el paso del tiempo y sus consecuencias.

Aunque, dentro del modelo camp, la novela ignora por completo los debates homófilos del momento (la identidad y el gueto, la situación legal), sí articula dos aspectos que se manifiestan a nivel individual: por una parte, el armario y sus consecuencias; por otra, la afirmación de la diferencia como estrategia identitaria.

Como veremos, a mediados de los ochenta, pasados los años de liberación compulsiva, se llega un momento en que, velis nolis, los homosexuales españoles vuelven al armario. En ocasiones no se ven motivos para afirmar una identidad basada en la orientación sexual, pero las más de las veces lo que sucede es que el armario se hace más espacioso, avanza y atrapa de nuevo al homosexual. En esta situación se encuentra uno de los protagonistas: Enrique Muñoz, alias la Queta, a quien, tras una juventud de pasión y experimentación con la libido, un cargo en el ministerio bajo un gobierno socialista ha convertido en una tapada. A pesar de que el armario no se toma como una religión ni como una necesidad, Enrique ha cedido a las tentaciones de unos buenos ingresos y el éxito profesional a cambio de la discreción.

En esto, el contraste con el protagonista y narrador Antonio Romero, la Maridiscordia, no puede ser más revelador. Antonio es una auténtica «mujer al borde de un ataque de nervios» que prefiere la muerte a cualquier gesto que sugiera discreción. Al llegar a la cuarentena, todo en su vida parece salirse de madre. Acaba de perder a su último novio, un muchacho proletario que le deja para casarse con una dependienta, y la edad empieza a hacer estragos y exige cada vez más parches para mantener una fachada seductora. A pesar de sus esfuerzos, conseguir amor, o siquiera un simple polvo, ha dejado de ser cosa fácil. El estereotipo que habla del patetismo de la marica madura le ronda la consciencia. Por si fuera poco, una noche su amigo Enrique le muestra una fotografía del verano del 68 en la que aparecen jóvenes y revolucionarios. Fueron años de enamoramientos sin consecuencias y de un idealismo político no sin tropezones y chascos, pero en el que uno ponía toda la ilusión del mundo. Es un momento crítico: quizá sea cierto, quizá los tiempos mejores han terminado y ha llegado el momento, de hacer como Enrique y adaptarse a lo que éste llama «la realidad». Una vez aceptada, la realidad significa moderar las expectativas, moderar el estilo, moderar los placeres. La reflexión sobre esta aceptación de la realidad aparece recurrentemente mientras a Maridiscordia le van sucediendo catástrofes de tipo eróticoemocional de todo tipo: chaperos violentos, amantes demasiado exigentes, otros semiarmarizados.

El recuerdo tiene en el texto un valor ambiguo. En más de un sentido, los sesenta fueron tiempos difíciles para la Queta y la Maridiscordia. De hecho la novela nos recuerda que los homosexuales no sólo mantienen su identidad en la Historia, sino también *a pesar* de la Historia. Mendicutti elige no hacer hincapié en la homofobia de aquellos años, sugiriendo que la posibilidad de felicidad estaba, como en el presente, en la capacidad de proyectar la imaginación sobre la realidad. Y esta es precisamente la técnica de la novela: el goce que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

transmite está precisamente en esta apropiación de la catástrofe a través del ingenio y el humor, una apropiación continua que se da en el estilo camp que rebosa el monólogo de Maridiscordia. A partir de esta exhibición de estilo, el personaje gana fuerza (si no hondura) y se apodera de la realidad. La realidad, sugiere *Tiempos mejores*, es creación de cada uno.

¿Es el estilo individual prescindible? ¿Es negociable? ¿Hay que adaptarse a los nuevos tiempos? Sólo lo estrictamente necesario. Y nunca a costa de lo que nos hace sentirnos realizados. Como muchos personajes de Almodóvar, la Maridiscordia exhibe sin rubor alguno marcas de identidad que algunos habrían considerado demasiado frívolas o subculturales. Los tiempos, entonces, no fueron realmente mejores. El pasado nunca lo es. Es lo que uno hace con su vida lo que la convierte en mejor o peor. En una actitud resoluta que remite en varias ocasiones a la Escarlata O'Hara de *Lo que el viento se llevó*, la narradora concluye:

> Hay mañanas en las que me miro en el espejo y me encuentro horrorosa. Hay veces que, de pronto, me paro a escucharme y me encuentro esperpéntica. En algunos momentos, me quisiera morir. Servidora es un vaivén. Servidora es mujer de mil facetas, y una entre las miles no tenía más remedio que ser depresiva. Pero la verdad es que semejante faceta me dura poco. Poquísimo. Hay que seguir. No se puede desesperar. Hay que levantarse después de cada batacazo, y hay que seguir pegándose batacazos como un niño chico. La Queta, claro, en cuanto puede me lo reprocha: a tu edad, dice, debería darte vergüenza. ¡Cómo era la Queta en aquel verano del sesenta y ocho! ¡Y cómo es hoy! Ella ha sentado cabeza, (...) mientras yo tengo que renovar cada día mi título de Maridiscordia. Y lo hago. Mejor o peor, con más o menos estilo (...) pero lo hago. Hay días malos, pero siempre llegan tiempos mejores.[157]

Es la esencia del optimismo camp que transmite este texto: los tiempos mejores no están en el pasado, son simplemente una posibilidad de futuro.

Por su parte, Mendicutti continúa siendo uno de nuestros escritores clave: caso raro (y modélico) de autor que tiene seguidores y repercusión mediática sin renunciar a sus raíces subculturales. De hecho, es un ejemplo de cómo «las etiquetas» o «las raíces», en lugar de limitar, pueden potenciar. El transvase entre experiencia homosexual y narrativa para todos es uno de los rasgos significativos de su obra a lo largo de los noventa y le ha permitido explorar terrenos casi vírgenes en la literatura española. Así lo hace en novelas como *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (una especie de *road movie* protagonizada por una extraña pareja en que se dan cita Cervantes, la mística y el mundo de la revista) o *El ángel descuidado* (sobre la maduración emocional de dos adolescentes en un seminario durante los años sesenta).

Aunque hay intentos recientes de recuperar el efecto político de lo camp por parte de estudiosos a partir de los noventa158, es difícil delimitar este impulso en la transición española. Si la mirada camp postStonewall tiene un

157 Mendicutti, 1989, p. 247.
158 Véase Meyer (comp.), 1996.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

contenido político, este aparece, en principio, como efecto colateral. En tanto que todo cuestionamiento de estructuras hegemónicas tiene un contenido político, éste también aparece en la versión hispana de lo camp. Sin duda contribuyó a liberar actitudes. La agresiva frivolidad que lo caracteriza lleva a cabo una guerra sin cuartel contra cualquier tipo de autoridad, identificada con el *ethos* franquista. Por supuesto, en sus métodos chocaba frontalmente con los presupuestos de la lucha de izquierda. Pero esto apunta más a las debilidades de dicho discurso del compromiso que a la inefectividad de lo camp. En algunos aspectos, el proceder camp está a la vanguardia de las corrientes políticas establecidas. Uno de ellos es el tratamiento de la sexualidad y el cuerpo, con los que la izquierda había mantenido relaciones ambiguas en el mejor de los casos, tímidas casi siempre.

7.2 LA UTOPÍA ORGIÁSTICA: CAMP SEXUAL DURANTE LA TRANSICIÓN

Imaginación subversiva: camp y pornografía

En 1993, la película *Kika*, de Pedro Almodóvar, dio lugar a protestas por parte de grupos feministas al presentar una violación en clave de comedia. Las reflexiones sobre el humor siempre incluyen unos límites más allá de los cuales no pueden hacerse bromas[159]: la violación, como problema en el mundo real está, según esta perspectiva, en esa «zona prohibida» a la mirada irreverente. Se trata de un debate que puso de manifiesto la diferencia de perspectivas entre Almodóvar y los partidarios de la «corrección política» anglosajona. No era algo aislado en su propia obra: su primer largometraje distribuido comercialmente, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se abría precisamente con una violación en clave de comedia y uno de los momentos más hilarantes de *Laberinto de pasiones* presentaba el rodaje de una película porno en la que Fabio MacNamara era atacado por un sádico con una broca. Además, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* una madre vendía a su hijo a un dentista pedófilo. Hay que añadir que el director estaba siendo consistente con una tradición que, sobre todo en los setenta, hacía uso de motivos muy similares en narraciones e historietas. En esta sección veremos ejemplos de excesos sexuales en la obra de Nazario y Lluís Fernández tratados en clave de comedia, una actitud característica del periodo. La Transición crea las condiciones para una representación de la sexualidad de la cual está ausente toda limitación, toda corrección política, y la mirada más apropiada para explorar los límites sin dar la espalda al placer será inevitablemente camp.

¿Ha de ponerse límites a la imaginación sexual?¿Hay responsabilidad política en la transgresión de los límites de una corrección política que es, después de todo, un concepto convencional? Probablemente, lo que estas reacciones ponen de manifiesto es una diferencia de partida entre la mirada camp (que resiste la corrección política) y la retórica del modelo homófilo. Esta diferencia va más allá de un desacuerdo concreto sobre cómo debe utilizarse

159 P. ej., véase en David Bergman, en Claude J. Summers (comp.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, Nueva York, Henry Holt, 1995, p. 131.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el humor, sino que tiene implicaciones en lo que respecta al valor político de la representación y al propio funcionamiento de la misma como reflejo o estímulo de comportamientos.

La representación obsesiva de la actividad sexual es consecuencia de un hedonismo propio de la Transición, que busca la exploración de los límites del sexo como reacción a la represión franquista y que ejerce de manera casi histérica la libertad de expresión. Al mismo tiempo, hay que señalar que el hedonismo siempre se integra con dificultades en cualquier tradición cultural: la política siempre tiende a buscar compromisos que sugieren represión y no hay cultura occidental que, históricamente, haya sabido integrar una versión libertaria de la sexualidad en sus programas sin añadir cortapisas en términos de privacidad. El sexo no ha perdido su capacidad para ofender. Aun los países más liberales en este sentido ponen límites a la expresión de la sexualidad, incluso cuando se trata de actos libres, consentidos e incluso deseados.

Para los creadores de la Transición, henchidos de discursos libertarios, cualquier represión era condenable por principio, y en todo caso (este sería un aspecto clave) soñar o imaginar no hace daño. La homosexualidad, en este sentido, no será más que el principio: la única posibilidad para sacudirse de encima el franquismo será una invitación a la orgía sin límites; la propia idea de una «identidad sexual» concreta, como hemos visto, era observada con desconfianza desde todos los frentes.

La imaginación pornográfica tiene así un lugar de privilegio en la obra de autores representativos del momento como Almodóvar, Nazario, Moix, Cardín, Biel Mesquida o Lluís Fernández. Ahora bien, la mera representación excitante no era suficiente: hay diferencias importantes entre la pornografía de innumerables películas y revistas al uso y la pornografía camp de estos autores. No se trataba simplemente de exhibir el muestrario de posibilidades contorsionistas que trajo la libertad de expresión (y que, en cualquier caso, pronto adquirió tintes casposos). Había que ir más allá. Se trata también de desacralizar el sexo que con tanta cautela había sido tratado por el franquismo (en realidad podría decirse que la pornografía convencional no se propone desacralizar el sexo, sino todo lo contrario). El exceso en clave cómica siempre contribuye al cuestionamiento de los absolutos. La mirada camp se convertirá en la herramienta retórica preferida para dicha desacralización. Por último, al tiempo que la imaginación sexual desbocada crea cierta distancia entre representación y lector, la presentación camp de la mentalidad orgiástica conduce a una *complicidad* entre autor y lector.

Un ejemplo del modo en que a través de la mirada camp sobre el sexo se construye una suerte de complicidad gay lo encontramos en un relato de Moix titulado «Marcovaldo Tarsile de la Tour Montigny *ovvero* Xuclar i fer ampolles». Este relato se escribe en el otoño de 1975 y es casi una avanzadilla de la prominencia que los excesos sexuales irán adquiriendo en el periodo. Frente a la astringencia oficial del franquismo, la hipérbole se convierte aquí en convención. Aquí el punto de partida de la mirada camp es el relato orientalista de aventuras exóticas. El protagonista es un viejo exiliado occidental en El Cairo, uno de los tipos clásicos que pululan en la narrativa colonial. Al iniciarse el relato asistimos a su muerte: regresa del desierto misterioso echando espumarajos por la boca para desfallecer ante la atónita mirada de la colonia

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

internacional. Poco a poco se irá revelando que la obsesión de su vida fue «la longitud», y se aclara que la palabra hace referencia a las dimensiones fálicas de los nativos. Tan diestro ha sido en llevar a cabo su fantasía que la boca se le ha deformado, ensanchándose para recibir dádivas cada vez mayores. El último momento de su vida se revela como una viñeta de un horror grotesco: dispuesto a tragarse el mastodóntico falo de un comerciante de camellos, éste se transforma (¿fantasía? ¿realidad?) en una serpiente cobra que le inyectará su veneno. Se trata de una imagen representativa de una tradición concreta dentro de la tradición camp hispana que tiene como centro la hipérbole sexual.

En la misma línea están los punzantes relatos de Alberto Cardín, que ponen en solfa cualquier tipo de vehemencia política o sexual a partir de la imaginación, del exceso y de la parodia. Narraciones como «Sauna» o «Von Assenbach en Berbería» llevan la obsesión sexual al ridículo al tiempo que se regodean pornográficamente en la descripción de coitos variados. En especial, el primero descubre de manera casi experimental una extensa gama de actividades sexuales en una sauna gay.

Desde luego, en estos relatos, no encontramos aspiraciones de alta literatura o de «arte». El juego está en la posibilidad de provocación. Este tipo de narrativa selecciona así automáticamente a sus lectores, dividiéndolos en dos categorías: los que la considerarán de «mal gusto» o escandalosa y los que disfrutarán con la imaginación de falos y con la posibilidad camp de que una felación legendaria puede ser un buen modo de morir. El reto consiste precisamente en hablar de lo prohibido y en hacerlo sin solemnidad; tampoco se evita un elemento pornográfico: a pesar de la aparente discreción al respecto, la historia se organiza para hacer que el lector no pueda sino imaginar las dimensiones del falo del tratante de camellos.

Dos de los autores que de manera más radical y recurrente han trabajado la visión camp del homosexo son Nazario y Lluís Fernández, creadores de viñetas desmedidas y desvergonzadas, auténticos retablos de la lujuria, que constituyen la máxima expresión de la apología del hedonismo (sexual) a partir de la parodia y un sentido del humor que no conoce temas sagrados ni territorios prohibidos. Pero la violencia sexual en Nazario o Fernández carece de valor político fijo e inmediato. Lo que importa es la desacralización de cualquier significante sexual y la provocación. En el contexto de la Transición, esta rebeldía, este alzarse contra discursos hegemónicos, era la actitud principal. Fernández hace estas ideas explícitas en los pasajes reflexivos de *El anarquista desnudo*:

> ¿Hay algo más pornográfico, lúdico, enloquecedor y perverso que la metáfora, el artificioso disfraz que nos da amplificado por el encanto, la desmesura, el diseño, la intrascendencia, la textura, el color, del movimiento de la cámara fotográfica, el daguerrotipo provocador de una cadena de metáforas? Perdido Hollywood, ¿dónde encontrar diariamente por medio del rito mágico del intercambio de máscara de personalidad nuestra trasgresión? Tan superficial como la «organizada-barbarie», textura abierta al hechicero encanto de un terror llevado hasta la crueldad de la piel. Acciones y palabras ligeras como radiografías. Brutalidad sofisticada por la subversión

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de los deseos, el otro placer, o recuperadas sensaciones perdidas en la profundidad de la cultura. Pedimos un cielo con olor de azufre, infernáculo revuelto.[160]

La pornografía se convierte así en un género con un importante elemento de transgresión que va más allá del mero placer y adquiere un significado plenamente político.

Nazario o el cutre-glamour

Nazario nace en 1944, en un pueblo cercano a Sevilla. La marginalidad ejerce una gran atracción desde los primeros años. En particular, la conciencia de disidencia sexual le convierte en un lector voraz en busca de referencias que de alguna manera acolchen o justifiquen su marginalidad. Los autores elegidos son significativos: Genet, Burroughs y el Marqués de Sade tienen en común una imaginación orgiástica que se verá reflejada de diversas maneras en su obra. Así, si el impulso principal de su obra en términos de cultura homosexual es camp, el punto de partida está en la apología de la marginalidad del malditismo. Siguiendo los pasos de Genet, representará los barrios bajos de la ciudad como mundos marginales llenos de posibilidades en la que la moralidad convencional se deja de lado. Sus habitantes crean mundos alternativos cuyos únicos límites son los de la imaginación sexual. De hecho, la Barcelona de Genet (en *Diario del ladrón*) poblada de travestis, criminales y chaperos es un precedente de la ciudad tal como aparecerá contada en imágenes en la obra del artista andaluz. De Sade encontramos un pansexualismo extremo en el que el goce más sublime y el dolor más intenso son sólo dos caras de la misma moneda. La omnisexualidad como posibilidad utópica se encuentra de manera recurrente en historietas de finales de los setenta y principios de los ochenta. Por último, la influencia de Burroughs quedará patente especialmente en los elementos de ciencia ficción que encontramos en historietas largas como *Anarcoma*: cuerpos mecánicos superdotados, miembros desmontables, científicos locos que forman parte del «eje del mal», conspiradores reaccionarios en siniestras salas de juntas, misteriosas máquinas que pueden utilizarse para el peor de los fines.

Se traslada a Barcelona en septiembre de 1972 y ya no abandonará esta ciudad que será inspiración de su mejor trabajo. Quienes vivieron la época nos recuerdan lo diferente que el paseo barcelonés era entonces. Si el Eixample era el barrio de una burguesía culta pero atrapada en los mismos juegos de represión que en otros lugares, la zona conocida como «parte baja» de la ciudad acusaba la influencia del puerto y se convertía en un espacio fronterizo, el auténtico «dado oscuro» de la mentalidad que en la parte alta establecía reglas y planeaba una revolución sin ofender a nadie. Una mezcolanza cuasi *queer* de prostitutas, delincuentes, homosexuales, pícaros, marineros y familias de clase trabajadora emergían de los barrios circundantes para mezclarse con el público general.

El mundo de la Plaza Real, junto a las Ramblas, se convierte en el microcosmos de personajes que poblarán sus historietas. Nazario se identificará con

160 Lluis Fernández, *El anarquista desnudo*, Barcelona, Anagrama, 1979, p. 66.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

este mundo peligroso y radicalmente marginal. El modo de vida identificado con el «*underground*» barcelonés recibirá el nombre de «el rollo». Como en el caso de otros homosexuales de la época, lo que buscaba en Barcelona era mentalidades afines y, sobre todo, posibilidades de socialización en las que la homosexualidad no fuera tabú. Entre porros y polvos, en 1974 contribuye a fundar el primer cómic *underground* español, *El Rollo Enmascarado.*

En un artículo incluido en el catálogo de la exposición *Nazario. Barcelona 1972-2002*, Eliseo Trenc matiza que el *underground* en esta época no era cuestión de elección alternativa: era necesidad[161]. Habría sido impensable que la censura permitiera la difusión de los dibujos transgresores de Nazario y sus colegas. Desde el punto de vista de la imaginería, los trazos de Nazario conjugan el hiperrealismo de la pintura barroca con sus vuelos de imaginación. El crítico británico Edward Lucie-Smith ha hablado de tres influencias que resultan de gran importancia: el decadentista inglés Aubrey Beardsley, el autor de comics *underground* Robert Crumb y el dibujante finlandés Tom de Finlandia[162]. *El Rollo Enmascarado* es el germen de toda una serie de publicaciones posteriores (*El Víbora*, *Cómix*) de gran importancia en los ochenta.

En ellas se explorarán los temas prohibidos del momento, y por lo tanto la idea de la orgía como utopía libidinal se convierte en un motivo recurrente. Las heterodoxias sexuales se exhiben aquí sin pudor. No se trata de exigir un cambio social, sino de mostrar las posibilidades de la liberación en imágenes que remiten a un hedonismo sin límites. Los cómics de Nazario reflejan, hasta bien entrados los 80, el horizonte de expectativas de este momento.

Una primera etapa se caracteriza por una serie de sangrientas parodias contra la represión sexual que durante el franquismo se había asociado con la religión. Si el discurso camp hispánico tiende a utilizar la religión por sus cualidades estéticas, aquí, a través de la parodia, se ridiculiza de manera muy clara el moralismo católico y su hipocresía sexual. Desde el motivo recurrente de *San Sebastián* (al que Nazario, como Derek Jarman o el propio Hoyos, contribuye a sacar del armario) hasta su versión sobre la expulsión del paraíso (Satán aparece como una loca irredenta), los dibujos ponen en solfa las solemnidades del discurso opresor. En una de sus primeras historias publicadas, *La verdadera historia del superguerrero del Antifaz, la superpura condesita y el super Ali Kan*[163], se hace mofa del héroe cristiano que presuntamente rescata damiselas en peligro de los acechos del moro. El guerrero del antifaz había sido representante para el franquismo de una virilidad casta, asimilable a los modelos propuestos por la Falange. Lo que cambia en la historieta de Nazario son las demandas que se le imponen: si entre las virtudes del héroe clásico se contaba un cristianismo sereno, el patriotismo y el sentido del honor, la mirada camp se pregunta de qué iba a servir eso a la «hora de la verdad». La respuesta del relato es bien clara: de bien poco. Aquí el guerrero resulta ser incapaz de satisfacer sexualmente a la rescatada. El concepto políticamente incorrecto sobre el tamaño del pene se utiliza como metáfora para atacar el

161 AA.VV. *Nazario. Barcelona 1972-2002*, Barcelona, Electa, 2002, pp. 27.
162 Ibid., p. 20.
163 Nazario, 2001, p. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

estereotipo de caballero español defendido por el nacionalcatolicismo. Tanta castidad se revela como minusvalía sexual.

Las historias en torno a san Reprimonio[164] utilizan un género recurrente del discurso nacionalcatólico: la hagiografía. Se trataba de realtos comentados en los que se cuenta la historia de un santo, con énfasis en el modo en que éste resiste las tentaciones que el diablo pone a su paso. Al ensalzar la figura del santo, se glorifica también un determinado concepto de virtud. Frente a otras propuestas sobre la virtud elaboradas por otros sistemas culturales, la versión franquista del catolicismo se centra en los aspectos externos, conduciendo a actitudes de simple hipocresía sexual. La castidad es precisamente uno de los rasgos que aparecen de manera más recurrente para definir esta virtud.

La intención de Nazario en su perversa hagiografía no es, por supuesto, ensalzar la castidad, sino mostrar al casto como alguien que se pierde algunas de las mejores cosas de la vida. En realidad, la historia tiene una posibilidad de lectura hagiográfica *casi* al pie de la letra. Sólo a través de la complicidad del lector surge el significado más transgresor: en este sentido, san Reprimonio funciona como un ejemplo de camp religioso casi puro. En algún caso, esta complicidad está ganada de antemano con elementos extratextuales: es evidente que para el lector de una publicación marginal cualquier referencia a la religión era risible. Pero además se introducen elementos perversos. Por ejemplo, la tentación que el demonio envía a san Reprimonio no es una mujer (como suele suceder en historias de este tipo, incluso en parodias como *Simón del desierto*, de Buñuel), sino un joven, quizá más tentador. El hecho de que Reprimonio esté a un paso de ceder es significativo: se sugiere que Reprimonio reprime a otros porque está, él mismo, reprimido. Pero es que, además, la decisión de mantener la castidad se produce a partir de una extraordinaria explosión de imaginería en dos páginas que imita el rompimiento de gloria de la imaginería religiosa. La polución de la mente de Reprimonio se hace visible a través de querubes, diablos, efebos unidos a sugerencias de castración; sólo imágenes de cuchillas y dolor hacen que Reprimonio cambie de opinión.

La represión, pues, es consecuencia del miedo y de una visión de la vida como preparación para la muerte. El lector no puede sino situarse del lado del diablo. Una actitud similar se encuentra en los relatos sobre Purita, a la que un cinturón de castidad obliga a llegar virgen al matrimonio. El mundo en torno a los castos personajes centrales es un lugar alegre en el que reina el placer y al que el lector está invitado. La renuncia de los personajes los convierte no en dignos de admiración, como querría el nacionalcatolicismo, sino en ridículos.

Eliseo Trenc[165] ha hablado de «costumbrismo» al referirse a la primera etapa de Nazario. En realidad, lo que esto significa es que su trabajo tiene una mayor consciencia de las implicaciones de la represión sexual en el mundo real. Hemos visto que la historia de san Reprimonio toma como base un tipo de discurso que afectaba a las vidas de los individuos durante el franquismo. En palabras de Trenc, en el mencionado artículo:

164 Ibid., pp. 39-46.
165 AA.VV., *Nazario*, 2002, p. 26.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Nazario, muy consciente de los límites de la libertad sexual de la sociedad española franquista en la que creció y también de la transición democrática en la que maduró, exagera voluntariamente en sus cómics los aspectos escandalosos y provocadores, para lanzar un desafío y hacer gala de una desmesura propia de cualquier grupo minoritario.[166]

En este sentido resulta característica la historieta titulada «La visita» (1976)[167], una de sus producciones clave del periodo que, en efecto, refleja circunstancias reales. En ella, una pareja visita a otra. Hablan de asuntos triviales. Las mujeres deciden irse de compras. Los maridos empiezan a hablar, se acercan, se tocan, se acarician y acaban follando en el dormitorio, sin poder evitar la inquietud ante el regreso de las esposas. Expresan su frustración ante la perspectiva de tener que volver con ellas. Pero con el regreso volvemos a la situación inicial. Uno de los aspectos más interesantes de la historia es su aire triste: la represión se presenta como algo cotidiano que apaga el placer en las vidas de los individuos. Los dibujos de «La visita» contienen toda la melancolía de los deseos que nunca se llevarán a cabo y constituyen todo un documento de un estado de las cosas que en cierto modo no acaba de desaparecer. No hay posibilidad de rebeldía. El matrimonio se presenta como algo que se contrapone al propio deseo y que se acepta con cierta resignación.

Con el asentamiento de la democracia, el trabajo de Nazario se radicaliza: ya no se trata de criticar aspectos concretos de la realidad social, sino de entregarse definitivamente a la orgía. Hay una auténtica explosión imaginativa que conduce a la exploración de temas progresivamente más alejados de la realidad. A partir de Sade, la gama de «perversiones» se extiende. Pedofilia, sadomasoquismo, violencia sexual de todos tipos aparecen en historietas de carácter cómico que ponen a prueba la actitud del lector. *Anarcoma*, una de las destilaciones más perfectas de este cambio, es una historieta entre la ciencia ficción y el género policiaco ambientada en los barrios marginales de Barcelona. Anarcoma es un travesti hedonista que comparte rasgos con la Patty Diphusa de Almodóvar: ama la experimentación sexual y los hombres bien dotados, trabaja como estrella del *showbusiness* y también como prostituto gozoso. Un amigo suyo detective le pide ayuda para encontrara unas misteriosas máquinas creadas por el profesor Onliyú. Pero no es la única: otros grupos siniestros andan en pos de las máquinas. Frente a las convenciones del cine negro, la trama acaba por perder importancia frente a los desvíos de la misma. Así, uno de los competidores de Anarcoma será MX2, un robot sexual creado por los hermanos Herr: es una auténtica máquina de follar con un pene gigantesco, que se pone en funcionamiento apretando un botón en su ombligo. Cuando la aguerrida protagonista descubre el secreto de su mecanismo, se lo quedará como objeto de placer, al tiempo que, generosa, lo compartirá con quien se lo solicite. Inicialmente un macho de virilidad incuestionable, en la segunda parte empezará a mostrar preocupantes inclinaciones por la revista y acabará por convertirse en una drag queen en un cabaret barcelonés. De este modo,

166 Ibid., p. 29.
167 Nazario, 2001, p. 110.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cualquier estereotipo queda cuestionado en clave camp. Incluso el estereotipo del homosexual viril que por entonces empezaba a imponerse (bigotes, cuero, camisas de leñador). MX2 se crea como homosexual supermacho, pero ni siquiera la versión mecánica puede sustraerse a la fascinación de las estrellas de los cutres escenarios de la noche barcelonesa.

De hecho, uno de los muchos placeres de la historieta está en la descripción de ambientes: se trata de una Barcelona feliz, sonriente, donde los chaperos siempre llevan una sonrisa y los únicos amargados son quienes niegan sus propios instintos. Es un mundo similar al de Tom de Finlandia en el que el placer es la ley. A esta Barcelona canalla, hoy casi perdida, volverá en su peculiar versión del cómic de Ibáñez *13 Rue del Percebe*, titulada *Alí Babá y los cuarenta maricones* (1993), en la que los tipos que llenan un edificio de apartamentos en la parte baja de la ciudad constituye toda una radiografía de la Barcelona de la imaginación Nazariana.

Anarcoma constituye una suerte de testamento de la movida barcelonesa. La mirada camp irresponsable alcanza el mayor grado de refinamiento. Se trata de un mundo fascinante. Quizá nunca existió una Barcelona así, pero en la obra de Nazario, resulta extrañamente plausible. El trabajo de Nazario a partir de mediados de los ochenta conservará su aspecto irreverente y sexualmente explícito, pero irá evolucionando hacia el preciosismo formal de su *Turandot*. La estética camp continúa: por supuesto, camp es la referencia al mundo de la ópera y el trazo barroquizante, pero el elemento revulsivo empieza a desaparecer. En su obra plástica reciente ha ido abandonando la historieta y se ha centrado en una línea hiperrealista.

La orgía como radicalismo político: «El anarquista desnudo», de Lluís Fernández

Si lo camp en Nazario queda simplemente limitado por una conciencia libertaria, en Lluís Fernández encontraremos un tratamiento mucho más ambiguo: por una parte se reconoce la centralidad vital del goce, pero se trata de una actitud enmarcada por una intensa conciencia de la muerte. *El anarquista desnudo*, una de las obras más representativas y diseminadas de la tradición camp gay en la transición española, muestra claramente las contradicciones del periodo en este sentido, pero sin intentar resolverlas. En el bloque principal de la novela se celebra, con una ironía puramente camp, la cultura sexual de los homosexuales del periodo en el contexto concreto de la cultura mediterránea.

Lo camp en Lluís Fernández tiene raíces netamente populares, a las que se añadirá una experimentación que proviene de la vanguardia. Hay una serie de manifestaciones culturales españolas que han merecido la atención del discurso camp. Hemos visto cómo Ocaña proyectaba una mirada camp sobre las fiestas de la Asunción en Andalucía. La Semana Santa sevillana ha sido fuente de inspiración debido a la estética barroca de que hace gala. Pero quizá pocas manifestaciones resultan tan próximas al discurso camp como las Fallas de Valencia. Excesivas, ruidosas, escandalosamente kitsch y espectaculares, se trata de un discurso que explícitamente invita al hedonismo y exhibe un sentido del humor que otras festividades de carácter estrictamente religioso han de contener. El humor fallero no tiene un programa necesariamente radical o

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

siquiera progresista: dirige sus dardos contra transgresiones sexuales y hace alarde de gran incorrección política; la representación continua del sexo no lo hace necesariamente atractivo y a menudo lo trata como algo risible. Es un aspecto que *El anarquista desnudo* integra: al contrario de lo que sucede en la obra de Nazario, existen inestabilidades acerca de la posición del espectador, inseguro sobre si ha de reírse de los personajes o con ellos. Como en el texto «Sauna», de Cardín, el sexo es algo ridículo.

Fernández supo ver las sintonías entre este discurso (o, indirectamente, aspectos concretos de la actitud mediterránea hacia la vida) y la textualidad camp. El exceso, el énfasis en el estilo, la actitud burlona, la carnalidad eran rasgos fácilmente trasplantables de la cultura popular valenciana a la cultura homosexual. Por supuesto, se trata sólo de un punto de partida. A partir de la estética fallera, Fernández proyecta una mirada que invierte las ortodoxias sexuales y, frente al moralismo de la fuente, recupera un sensualismo específicamente meridional que venimos descubriendo en los textos de otros autores de la Transición.

El discurso tradicional fallero sobre la sexualidad reduce a los homosexuales estereotipos y los encuentra patéticos y risibles. Fernández sabe ver un potencial más radical que pondrá en práctica en su novela. De hecho, se trata de una obra que incide en numerosos aspectos de la literatura experimental, en la que se reflejan temas que reciben tratamientos más serios en las publicaciones homófilas de finales de los setenta. Fernández demuestra soltura con la retórica y los lugares comunes del activismo de izquierdas, pero también con los temas que hemos destacado como camp en la sección anterior: las referencias a Hollywood o a la música pop abundan en las cartas de los numerosos personajes. El choque entre el conservadurismo fallero y el radicalismo libertario de la Transición convierte la novela en uno de los textos claves del periodo.

La novela fue escrita originalmente en catalán y se publicó en 1978 con el título *L'anarquista nu*. Formalmente, encontramos un desafío radical a las convenciones de la narrativa clásica, en particular la linearidad. Se estructura como una serie de cartas dirigidas al exiliado Aurelio Santoja por un grupo de mariquitas valencianas a mediados de los setenta. Las cartas constituyen un mosaico que dan una buena idea de la ciudad de Valencia como espacio imaginario. Se implica así que, incluso bajo el franquismo, había una vida homosexual en Valencia sujeta al silencio pero bien articulada. Aun más que de la Barcelona de Nazario, puede decirse que la Valencia de Fernández es un lugar de la mente. Se nos presenta un mundo que un grupo bien nutrido de homosexuales vive según hábitos bien arraigados y no renuncia a una vida sexual frenética que sutilmente elimina del mapa la experiencia de represión del franquismo. Los elementos clásicos de la tradición camp que hemos venido estudiando están presentes aquí: la imaginería religiosa, las continuas referencias al Hollywood más kitsch, los mundos orgiásticos –a menudo con elementos sadomasoquistas–, la despolitización (a pesar de que los hechos de la novela cubren noviembre de 1975 no hay mención de la muerte de Franco: los personajes siguen comportándose de la misma manera). Una escena orgiástica da una idea del tipo de imaginería con la que se presenta el sexo. En un decorado que contiene elementos tomados del más puro glamour de Hollywood, una plétora de mariquitas valencianas se entrega a un frenesí

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sexual digno del Marqués de Sade. Las descripciones sexuales se alejan de la ortodoxia para producir un efecto cómico:

> La jilguera de Aldaya no daba crédito a lo que veía. ¿Aquel monstruo de tamañas proporciones, tan divinamente dotado iba a cubrirla? ¡Oh, no! ¡Mucho más que esto! Iba a triturarla como un *turmix*. «Uno-dos-tres», y ella aún no se lo creía. «No lo dudes, Jilguera, no lo dudes, que te llenará como nadie en el mundo lo ha hecho hasta ahora». Me decía yo. Se le oyó lanzar un suspiro largo, largo suspiro, y un «Hazlo, hazlo», que era un ruego. Y ya, cuando la mano lanzada al cuerpo, tímidamente, tocó, y... acarició el manubrio grandioso, tomó fuerza de quién sabe qué lugar secreto y, rítmicamente, sacaba y desfloraba virginalmente el capullo. «¡Me lo comeré! ¡Lo voy a morder, qué cojones!». Y lo meneaba como una chocolatera, y sacaba el juguillo vidrioso que chorreaba a gotitas por encima y, mirando temerosa a una y otro lado, le lamió delicadamente el «helado» de fresa y gotitas de limón que aquel cucurucho le ofrecía como un regalo inmerecido. (...) La Jilguera, pajarillo perdido en la inmensidad de aquel cuerpo reluciente como el aceite, lloraba de gusto y de ganas que tenía de que la verga, que a empujones se acercaba y alejaba, entrara de una vez por todas. Y para intentar conseguirlo, se espatarraba como una clueca, acomodándose. Pero él –¡qué cacho de hijo de puta; cómo conocía los secretos más profundos de los mecanismos que rigen las pasiones y los deseos!– no la dejaba, no. La hurgaba y se iba. Así una vez y otra, y reía mientras la Jilguera lloraba de rabia: «¡SNIFFFF!!!! Ay, mal parido, ya verás, cuando la tenga dentro me la quedo. ¡Ayyyyy!!!».[168]

El fragmento presupone una mirada lúbrica capaz de «empatizar» con la situación del ansioso protagonista. El uso de la religión es, de nuevo, provocativamente blasfemo. La blasfemia constituye uno de los modos de poner a prueba los límites de la representación y es correlato de la transgresión pornográfica. En el siguiente extracto, se utiliza el motivo de la Inmaculada Concepción para hablar del nacimiento de un homosexual:

> Dicen, Aurelio, que la madre de nuestra amiga «Virgo Prudens» deseaba tener un niño y por más que lo intentaba nunca se quedaba embarazada. Un buen día, toda tristeza y desesperación, cuando casi ya había perdido las esperanzas, mientras estaba rezando en su dormitorio, se le posó en el hombro una paloma y un rayo de luz fortísimo, como un láser, la cubrió por entero. Ella, lógicamente, se asustó y temblaba, pese a que la luz la calentaba bastante. Lentamente, vio aparecer un ángel bellísimo que bajaba del cielo y se asustó. El ángel, posándose encima de una nubecilla de algodón que casi tocaba el suelo, arrodillado, le habló de la siguiente manera:
>
> *María, el señor es contigo y yo soy enviado para que sepas que bendita eres entre todas las mujeres, pues mucho han complacido al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo tus plegarias. Y Nuestro Señor, por medio del Espíritu Santo que reposa en tu hombro, hará realidad tus deseos y tendrás un hijo Mariquita.*

168 Fernández, 1979, p. 51.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dichas estas palabras, la luz se apagó y la paloma levantó el vuelo y el ángel del Señor se perdió en el cielo, dejando caer una blanca y suavísima pluma que dulcemente se posó sobre la cabeza de la madre de «Virgo Prudens». Y, al poco, tuvo un niño de tres kilos y medio, que, como quien dice, nació de una plumada. Es decir, nuestra amiga «Virgo» *in person*.[169]

Pero el mundo de *El anarquista desnudo* no sólo consiste en el regodeo en la experiencia sexual. Una serie de fragmentos intercalados entre las cartas parecen dar una visión menos gozosa de las prácticas sexuales. Se trata de la narración de unos gamberros que se dedican a apalear y torturar sistemáticamente a los homosexuales en los espacios de ligue. En el extracto que sigue, el narrador penetra a su conquista con una verga eléctrica:

Me apuntalo en el suelo. Me ato la verga a las piernas por encima del pantalón. Me voy acercando poco a poco a su blanco culo, luna llena, y, con esmero y mucho cuidado de no levantar sospechas, voy introduciéndola. Retorciendo, sacándola y después forzando la marcha, como un técnico que conoce su trabajo, hasta que le llega al tope. Aprieto. Suelto. Descargo todo el peso de mi cuerpo contra su espalda y me cojo con fuerza de su pecho con una mano, mientras con la otra voy soltando descargas intermitentes de electricidad, cada vez más fuertes. Mientras me balanceo, transmito, con el impulso de las caderas, la corriente eléctrica. Noto un temblor de placer por todo el cuerpo de la víctima o, al menos, conejillo de Indias. Gruñe, murmura, y suelta un chillido cada vez que aumento la intensidad de la corriente. Abre el culo como un capullo, como si se deshiciera de placer. Se contorsiona. Se gira nervioso e intenta morderme rabiosamente. Redoblo las descargas, ochenta, noventa voltios. Chilla y aúlla de dolor. Intenta escaparse. Lo tengo bien cogido. ¡Cien voltios! ¡Ciento diez voltios! Conozco demasiado el corazón de los hombres, su latido de *rock'n'roll* rabioso y contenido en los márgenes de la imprudencia para no darme cuenta de que llega el gran momento. Un pequeño desvanecimiento me anuncia que debo actuar con rapidez. Los ciento diez voltios le suben por los centros nerviosos hasta la cabeza. El cerebro se revela. Salta e intenta escapar. ¡Ay, ladrón de sensaciones, enfréntate con dignidad con tal de superar los absurdos márgenes del placer! ¡Goza de un momento histórico! ¡Has tenido la suerte de ser el Frankenstein erótico de un mundo que quiere encontrar en el retorno al rito de la muerte, la suprema transgresión de la vida! ¡Hemos recuperado el *glamour* perdido, por el camino de la tecnología![170]

Aun más problemática es su relación con el resto de la novela. ¿Cabe hablar de una proyección paranoica del miedo bajo el que vivían los homosexuales? ¿Acaso una muestra de moralismo que pone coto a los excesos sexuales que hemos presenciado en las cartas? Significativamente, en el episodio se cede la palabra a los torturadores, los únicos narradores de la novela

169 Ibid., pp. 141-142.
170 Ibid., p. 75.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

que no pertenecen al grupo de mariquitas que escriben a Aurelio Santoja. La arbitrariedad autorial en la inclusión de estas voces da a la novela un cariz bien distinto y hace difícil la lectura en términos de liberación.

La violencia contra los homosexuales no conduce a una denuncia de la homofobia: no estamos en un modelo literario homófilo que construya un discurso clásico humanista en torno a la homosexualidad. De hecho, desde una perspectiva de discurso homófilo clásico, encontramos en la novela dos versiones opuestas. La primera es paródica, la segunda no, pero la distinción no es clara: no hay nada a lo largo de la novela que contribuya a elegir una versión sobre otra. Por una parte tenemos la versión sobre lucha homófila de una loca intelectual:

> Estas novelas abonan la tesis revolucionaria y antimarxista de que la mariquita, como grupo oprimido y marginal, necesita la garantía de un fascismo moderado, como el franquismo, porque ella es de la opinión de que nunca han estado mejor tratadas que bajo el franquismo, y que, en cierto modo, la ley de peligrosidad social no es más que una garantía de que no se politicen y, utilizadas por los grupos políticos de ideología izquierdista, se conviertan en guerrilleras teledirigidas por el Comunismo Internacional, sabiendo entonces que, después de la «revolución» triunfante, serán encarceladas y sometidas a las peores degradaciones –y aquí, aduce los casos más evidentes de intransigencia de Rusia y de Cuba–. Además –siempre en su opinión– una mariquita guerrillera, aunque vaya vestida por Ives Saint-Laurent, es una impostura que roza la histeria cómica.[171]

El elemento político serio se hace explícito en una sección titulada *Carta a los homófilos del próximo siglo*, que participa de las retóricas anarquizantes del periodo:

> Extrañas figuras del futuro, ¿todavía os prohíben los colores suaves, el gesto sublime, el paseo artístico por las aceras de la desesperación, el azul en los ojos y el rojo en los labios políticos de la subversión? ¿Todavía el amor tiene sabor de urinario, de sábana gastada, de escondrijo de farol enmudecido por el relente de la noche? De ser así, entregaos al grito disfrazándoos de tinieblas. Haced enmudecer la tierra que ya no será capaz de seguir conviviendo con la proyección de sus fantasmas. ¡Basta de apariciones! ¡Antes que fantasmas de la noche, jinetes del Apocalipsis! Porque ayer, el silencio era una forma de rebeldía, pero hoy, vuestro hoy, el silencio sólo puede ser la ausencia de todo sonido o ruido. Todos o nadie gozaremos este mundo gastado. Habrá ruidos de vida o silencios de muerte.[172]

Aquí, se hace una llamada a la revolución que de alguna manera parece imposible en el momento de la escritura. ¿Con cuál de las dos versiones del futuro se identifica el autor? Cuál ha de elegir el lector? ¿Ambas? ¿Ninguna?

171 Ibid., p. 33.
172 Ibid., p. 86.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por lo demás, se celebra un mundo promiscuo articulado por las voces de sus protagonistas. Los autores de las cartas a Santoja cotillean sin parar y construyen una imagen fascinante de una Valencia que quizá nunca fue. Alfredo Martínez Expósito, en su estudio sobre la narrativa del periodo, incide especialmente en los aspectos más sórdidos de la trama y concluye que la novela es resultado de las incongruencias del momento[173]. En efecto, bajo lo camp hay un fondo «serio» en el que el destinatario de las cartas se suicida. De nuevo la relación entre ambas miradas (una seria, una burlona) es difícil de articular como no sea con una referencia al contexto en que se concibe la novela. Por una parte Fernández quería hacer un manifiesto sobre la libertad expresiva más radical; por otra, necesita introducir un elemento serio, ya que no cree en las virtudes políticas de lo camp. Este elemento serio es el patético suicidio, uno de los clichés de la narrativa sobre homosexuales.

Josep-Antón Fernández[174], en un provocador estudio sobre el papel de la mirada homosexual en la cultura catalana, propone que fue el radicalismo en la representación del sexo lo que contribuyó a marginar a Lluís Fernández y a Biel Mesquida, dos de los escritores gays más originales de su generación. Hasta cierto punto esto es cierto. Por otra parte hay que ir algo más allá: en general, todos los textos de los setenta que profundizaban en una visión radical o experimental de la literatura quedarían marginados con el tiempo. Parte del impulso que va borrando a Mesquida o Fernández de la historia de la literatura es sin duda homófobo. Pero también encontramos que la marginalización se da a partir de la preferencia por ciertos tipos de discurso. En este sentido, la evolución de Pedro Almodóvar será más que representativa del modo en que la herencia de la Transición ha de transformarse para evolucionar hacia un nuevo contexto que se estabiliza en España a partir de los años ochenta.

7.3 EL DANDI POSMODERNO. PEDRO ALMODÓVAR Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LAS EMOCIONES

Trayectoria vital: la búsqueda de cómplices

Como hemos visto, al hablar de los principales referentes de la cultura camp en la España de finales de los setenta, todo parecía llevarnos a Pedro Almodóvar: el cine de mujeres, el cultivo de un estilo de pluma (en *Patty Diphusa*), la religión y el torero, la visión políticamente incorrecta del sexo, el hedonismo y la copla, por ejemplo. Queda claro que la perspectiva camp constituye el punto de partida para la inserción de Almodóvar en la cultura gay. Mucho antes de llegar a sus intensas exploraciones del dolor, la soledad y las relaciones con un deslumbrante envoltorio formal (que ha alcanzado la perfección con *Todo sobre mi madre* y *Hable con ella*), Almodóvar crece como artista en textos descaradamente frívolos, desaliñados y absurdos, que ponían en solfa estereotipos y hábitos, convenciones narrativas y morales. El impulso no era aquí crítico, como sucede en la sátira o el cine social, sino que se

173 Martínez Expósito, 1998, pp. 140-143.
174 Fernández, 2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

acercaba más al desparpajo efusivo de una reinona de lengua acerada. Es cierto que la estética camp no es suficiente para explicar el secreto de la receta Almodóvar. Desde el reciclaje frenético de sus primeras obras (auténticos «collages» de referencias a la cultura popular), evolucionó hasta conseguir una síntesis de corrientes profundamente original, que tiene otras bases y referencias, con una mirada más asentada. Pero por debajo de este cambio existen continuidades: las actitudes de partida no han desaparecido, se han transformado. La pluma y la mirada camp se han hecho casi invisibles, pero permanecen como principio generador. Almodóvar sin la pluma, más o menos vistosa, más o menos explícita, no sería más que otro director de cine contando historias de relaciones más o menos heterodoxas.

La adopción de una estrategia camp tiene profundas raíces en su biografía. Su periplo inicial no es muy distinto del de otros autores mencionados en este capítulo, y lo que sigue constituye una ilustración del principio general enunciado más arriba sobre el elemento personal en la elección de una estética camp. Hay que pensar en el director (nacido en 1949 y por lo tanto contemporáneo exacto de Alberto Cardín y cercano a Ocaña y Roig) como un chaval de Calzada de Calatrava que llega a Madrid, vía Cáceres, en 1968, escapando así de un ambiente rural sofocante y hostil: contra las estructuras impuestas por el franquismo y el heterosexismo, utilizará la experimentación de alternativas imaginadas a partir de la cultura popular, que reverberará a lo largo de toda su carrera.

Sus declaraciones a Frédéric Strauss[175] resultan bastante esclarecedoras para situar su heterodoxia dentro de tradiciones homosexuales: al referirse a su infancia prefiere hablar de aislamiento, en lugar de caer en la trampa de calificarla de feliz o de infeliz; la incapacidad de comunicar sus gustos, de encontrar interlocutores, es determinante de la primera etapa de su vida[176]. Madrid será el lugar donde encontrará esos interlocutores. Recordemos que Ocaña o Nazario se referían a situaciones muy similares. Ninguno de los dos habría podido dar rienda suelta a sus particulares aptitudes creativas en sus lugares de origen, ninguno de los dos podría haber explorado imaginativamente las consecuencias del deseo y la identidad en los ambientes de los que procedían. La necesidad de complicidad adquiere así prominencia en las trayectorias personales. Y complicidad es precisamente uno de los rasgos distintivos del discurso camp desde sus inicios.

A lo largo de su carrera, la distancia le permitirá el regreso a los discursos de los que bebió en su infancia en términos de parodia, en lugar de rechazarlos como opresivos o reaccionarios. En su obra temprana puede observarse un reciclaje de motivos de la cultura popular que constituía el «ruido de fondo» de los cincuenta y los sesenta, años de la vida en el pueblo. Así, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* encontramos referencias al cómic, la zarzuela, los pasodobles, la fotonovela y a la música pop. El personaje de Julieta Serrano en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o las monjas adictas a los boleros de *Entre tinieblas* constituyen otros dos ejemplos de la presencia de la

175 Frederic Strauss, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Madrid, El País-Aguilar, 1995.
176 Ibid., p. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cultura popular de su infancia. En otros momentos ha hablado de Cecil B. De Mille[177], el cine musical y de las revistas para mujeres como influencias en su personalidad artística. Almodóvar insiste en que algunas de esas claves eran de alta cultura, aunque, en la etapa de su carrera que aquí nos ocupa, la alta cultura siempre aparece despojada de su estatus. Los homenajes a Bergman no llegan hasta los años noventa. En realidad, lo característico de sus primeras películas es una devoción por la cultura de consumo (que en España no surge hasta entrados los sesenta), tanto en lo musical como en la elección de géneros para sus narrativas.

¿Cuál era el destino de un joven devoto de Karina en Cáceres durante los años sesenta? Hasta cierta edad hay cosas que no sólo se toleran, sino que resultan graciosas, a pesar de lo cual Almodóvar declara que este gusto estético por lo pop (o por el cine de los cincuenta) era algo que vivió «sin cómplices» durante la adolescencia[178]. Existe en este momento, para todos los homosexuales de fuera de las ciudades, el riesgo de convertirse en un homosexual solipsista, el rarito del pueblo. Pero este temperamento artístico, que él mismo ha denominado (con reticencia) «sensibilidad gay»[179], venía larvado a través de una serie de experiencias relacionadas con el reconocimiento de la diferencia en orientación sexual.

En la capital da rienda suelta a una creatividad torrencial que mucho tiene que ver en sus orígenes con las formulaciones clásicas de lo camp tal como las hemos visto en esta sección: el choque entre la ortodoxia inflexible de los discursos oficiales del franquismo y la conciencia de una libertad imaginativa que nada tiene que ver con la realidad tal como se ofrecía contribuye a explicar la estética anárquica e irreverente de sus primeras películas. Es un impulso que llega hasta principios de los ochenta y se ha identificado con la movida madrileña (hasta el punto de que, para muchos, películas como *Pepi, Luci, Bom* o *Laberinto de pasiones* la epitomizan). Pero en Almodóvar, la sensibilidad y el estilo preceden a la movida y tiende a funcionar con independencia de la misma.

Almodóvar no es exactamente «hijo» de la movida: superaba la edad media de sus protagonistas, y había empezado a trabajar con anterioridad, preparando el terreno para su eclosión hacia 1977. Existen, sin duda, sintonías y deudas. La estructura profunda de la movida compartía, como hemos visto, muchos elementos con la actitud camp. Sin embargo, con el paso de los años puede percibirse cierta ambigüedad en su obra con respecto al frenesí de aquellos años. En *Todo sobre mi madre*, el personaje de Lola representa los estragos de un periodo de hedonismo que se convirtió en insostenible. Es más, ya a mediados de los ochenta encontramos en su obra el tema de la «nostalgia de la aldea» tras la saturación que produce la vida en la ciudad: desde la madre de Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* hasta la Leo de *La flor de mi secreto*, la solución al dolor de la madurez en la vida urbana parece ser, al menos en términos narrativos, la paz rural.

177 Ibid., p. 16.
178 Cervera, 2002, p. 20.
179 P. ej., véase Strauss, 1995, p. 17.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Madrid o Barcelona fueron por otra parte terrenos abonados para encontrar a otros con gustos similares. Y, lo que es más importante, lugares donde era más fácil encontrar un público para ciertas expresiones artísticas. Ciertas subculturas urbanas, posibilitan un enriquecedor intercambio. El *underground* estaba bien desarrollado en Barcelona a finales de los sesenta, y crecía en importancia, a medida que avanzaban los setenta, en Madrid. En su entrevista con Cervera, Almodóvar habla de que allí encontrará gente con una sensibilidad común, un sentido del humor y ciertas referencias marginales, despreciadas por la cultura oficial[180]. Se trata de otro de los procesos constitutivos de la cultura camp clásica: utilizar complicidades para articular un discurso propio. Este refugio en lo popular para encontrar contenidos «no autorizados» es muy similar al que conduce en Terenci Moix a una obsesión por el exotismo hollywoodiense. Si el panorama cultural estaba amordazado por ortodoxias inanes, siempre quedaba la cultura popular como fuente de placer y de emociones no autorizadas en el mundo real. Como vemos, Almodóvar no busca «la vanguardia», concepto de alta cultura que siempre se trata con erudición. Pero la vanguardia constituía, por exclusión, el marco más utilizable para sus cualidades como creador.

Individualismo y disidencia

Aquí hay que añadir que la actitud de Almodóvar también acabará por situarle al margen de los movimientos libertarios «oficiales» de mediados de los setenta. Así, ha declarado su poca afición a los cantautores, las barbas de los progres y los estudiantes comprometidos. Se trata de buscar la modernidad y el progreso al margen de opciones preestablecidas y sin olvidar la individualidad. También, por motivos similares, el discurso específicamente homófilo brillará por su ausencia en su versión de la realidad. Dadas ciertas condiciones mínimas, la liberación principal ha de darse en la imaginación. Una consecuencia de esta actitud será la negativa a elaborar en sus historias un discurso «sobre la homosexualidad». El desencuentro entre Almodóvar y los representantes del activismo en los setenta es ilustrativo de la incompatibilidad entre dos lógicas: la activista y la camp. A su manera, cada una da voz a los homosexuales y les proporciona una posición frente al heterosexismo; pero las retóricas son divergentes. Almodóvar, por talante y por inserción cultural, tenía tanto en común con las actitudes y presupuestos del activismo como con los bienintencionados progres hetero.

Uno de los motivos recurrentes de Almodóvar a este respecto es el de negar toda relación entre cierto tipo de elecciones culturales (revistas, fotonovelas, boleros, Hollywood) y la orientación sexual. Se trata de un vínculo que el activismo anglosajón había tomado como punto de partida en la elaboración de la cultura homosexual[181], presentando la subcultura como base de la identidad. Con sus evasivas, Almodóvar también trata de evitar mitos esencialistas sobre el homosexual que, considera, resultarían un punto de partida equivocado para la lectura de su obra (y que, como sabemos, subyacen

180 Cervera, 2002, p. 15.
181 En *Las leyes del deseo* Paul Julian Smith comenta esta actitud y las reacciones desde una perspectiva anglosajona.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tras parte de la lógica homófila). En películas como *Hable con ella* o *Todo sobre mi madre* utiliza una curiosa estrategia que consiste en representar personajes de gustos y sensibilidad aparentemente gays (Esteban y su obsesión por las divas de la escena, Benigno y sus aficiones «femeninas») que se niega o se ignora en la narrativa: se responde así sutilmente al estereotipo homosexual, mostrando sus rasgos como propios de heterosexuales.

La crítica gay ha mostrado su impaciencia ante esta actitud por considerar que contribuye a la invisibilidad homosexual. Se sugiere que Almodóvar parece minusvalorar la especificidad del discurso de la homofobia. Concretando, habría que decir en este sentido que el problema con ser fan de Karina o de Juanita Reina, de Edith Piaf o de Barbra Streisand a cierta edad y en ciertos entornos conduce al insulto homofóbico. Es decir, la conexión entre ciertas lecturas de lo pop y una orientación sexual dada se produce de manera específica. De no existir en el imaginario social una conexión entre lectura camp y orientación homosexual, no habría problemas con ciertos gustos. Para Almodóvar la pluma no es signo de patología sino un acto de voluntad; no es compulsiva, sino deseada; se realiza como busca de un placer que la Transición había convertido en perfectamente legítimo. No puede haber mayor distancia entre el homosexual clásico, como personaje fatalmente *abocado* a una perversión que lleva dentro, y el nuevo modelo que aquí se propone basado en una identificación *elegida* y frívola, externa y exteriorizada, y en la libertad expresiva. También se distancia del modelo del homosexual orgulloso de su marginalidad que hemos visto surgir a partir de los años sesenta. Para Almodóvar, no habría nada de lo que sentirse orgulloso: uno es como es y uno tiene que ser como es; siempre hay que desarrollar esa individualidad. El problema está siempre en limitarla, de uno u otro modo.

Por otra parte, su experiencia de la disidencia sexual, representada así con gran coherencia, no ha de considerarse como un discurso de autoridad, ni siquiera ha de proponerse como algo extrapolable al resto de nuestra sociedad. Almodóvar no es un director que quiera referirse a «la» homosexualidad, simplemente presenta personajes que, a veces, pueden ser homosexuales entre otros muchos rasgos. Sobre todo, no considera que sus películas proporcionen modelos de comportamiento, como quiere el arte homófilo. Su creación no habla de lo que hay que hacer, no da soluciones a los problemas con que cada uno se encuentra: simplemente los plantea con tanta intensidad emocional como generosidad.

Género y estética

Tanto *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* como *Laberinto de pasiones* pueden leerse como documentos en que se sintetizan convenciones creativas y actitudes vitales. Pertenecen, por una parte, al universo de la movida, con su énfasis en la vida urbana, el hedonismo y la modernidad; también son la creación de un individuo que desde los años cincuenta viene absorbiendo con avidez toda una serie de tendencias a su alrededor: el film de mujeres, la comedia de enredo, el melodrama tipo Tennessee Williams, el cómic, el musical, la represión policial y el crecimiento de las ideologías libertarias. La tradición camp de toda la vida se identifica con tendencias pop contemporáneas. Se trata de películas voluntariamente indisciplinadas y provocadoras, que hacen de la falta

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de medios en estética moderna productos cuyo pase por salas comerciales sería casi inconcebible hoy en día y que, a pesar de la domesticación que ha sufrido el periodo, conservan un atractivo descaro.

Ya en *Pepi Luci y Bom*, encontramos una serie de motivos perfectamente identificables como camp sin que sea relevante una tematización de lo gay. Entre ellos cabe destacar el episodio (concebido en principio como un corto) sobre las «erecciones generales», un concurso que gana quien tiene el pene más hermoso. Se trata de un sketch que conecta bien con el mundo de Nazario en una clave estética distinta. Otras locuras delirantes incluyen un atraco callejero con disfraces de *La verbena de la paloma* o un desvirgamiento utilizado con efecto.

Laberinto de pasiones lleva el modelo a sus últimas consecuencias. La trama sigue las peripecias de varios personajes en un Madrid que, en consonancia con los tiempos, se califica de «la ciudad más divertida del mundo». Sexilia (Cecilia Roth) es una jovencita ninfómana hija de un famoso ginecólogo. Siente que su padre no la quiere y se entrega a la promiscuidad más absoluta como si se tratase de una heroína de Tennessee Williams. En una de sus peripecias conoce a Reza (Imanol Arias), un promiscuo homosexual príncipe de Tirán, que vive de incógnito para evitar ser reconocido por los terroristas que intentan derrocar el gobierno de su país. Entre Sexilia y Reza existe una química feroz, aunque la incompatibilidad sexual hace que se trate de una relación blanca. El tratamiento de la sexualidad no sólo es desenfadado (los personajes follan con gran desparpajo) sino que también es trivial. Una de las manifestaciones más claras del modelo superficial en la representación de la homosexualidad se encuentra en esta película, y la articulación de este modelo se realiza precisamente cuando el desenfado de la sexualidad se confronta con discursos científicos al respecto.

Si la tradición del modelo de profundidad saca a la luz la homosexualidad como secreto escandaloso o como origen de un complejo de culpa, aquí Almodóvar consigue pervertir esta tradición a través del marco narrativo. Sexi y Rizza se conocieron en un caluroso verano de la niñez e intimaron inmediatamente. Sexi ya era entonces una niña curiosa que se sentía rechazada por su padre. Rizza, por su parte, estaba dominado por una madre posesiva. La madre interrumpe el conato de intimidad entre Rizza y Sexi, y a partir de ahí Sexi se entrega a la lascivia de un grupo de niños. Al percatarse de ello, Rizza se retira a unos matojos con un chaval del mismo grupo. El paradigma es por supuesto el psicologismo barato del cine popular (los temas e incluso la estructura son los de *De repente, el último verano*, la obra de Williams adaptada al cine por Mankiewicz y Gore Vidal), pero se ha llevado a un exceso y a una simplicidad que produce risa, y no identificación por parte del espectador (un efecto que, para ser sinceros, roza el propio film de Mankiewicz).

Mientras que en el modelo considerado la experiencia en cuestión conduce a una vida dominada por la locura y por la culpa, aquí los personajes viven la sexualidad de manera desproblematizada a través de una perspectiva camp (por ejemplo, en la historia de Queti, interpretada por Marta Fernández Muro, violada por su padre). Toda la película está llena de esta actitud paródica frente a los discursos científicos, en especial los que tienen que ver con la sexualidad

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

humana. La psicoanalista interpretada por Ofelia Angélica, por ejemplo, se ocupa del caso de Sexi sólo para poder acostarse con su padre. El propio padre de Sexi es un científico que trabaja en la reproducción no sexual. Frente al discurso científico de necesidad y leyes inmutables, la película presenta una sexualidad basada en la pasión fuera de toda ley y fuera de toda necesidad. El cine de Almodóvar saca del armario toda una imaginería que se asocia a la cultura gay, invierte el lugar narrativo de los estereotipos, hace de lo mariquita un punto de vista, en lugar de un problema.

El aspecto «sucio» de ambos textos es correlato de la provocación en los contenidos. Las tramas son fragmentarias, las imágenes poco cuidadas, la lógica de los planos no respeta las viejas convenciones. La negativa a seguir el modelo clásico les ha valido a menudo el calificativo de «frescas», pero no se trata sólo de eso. En principio, la falta de respeto por las convenciones fílmicas se debe tanto a la voluntad como a la necesidad: mantener el racord puede ser caro, una buena iluminación es algo que no pueden permitirse un grupo de amigos trabajando en un piso privado y del efecto de realidad que produce la recreación de la realidad en estudio más vale no hablar. Hay una espontaneidad que se relaciona con las condiciones de filmación, pero también hay una actitud compleja frente a formas artísticas canónicas que se relaciona con la posmodernidad. Las convenciones no sólo se ignoran: se cuestionan a través de la parodia. Se incorporan convenciones propias de formas no canónicas como el culebrón o el cómic. Por supuesto, se introducen en ellas manifestaciones extremas de todo aquello que en términos canónicos serían «temas serios», como el sexo, la violencia doméstica o las drogas. Uno de los efectos de esta constante parodización es que casi todo en estas películas parece escrito «entre comillas»: no se trata de un ejemplo de arte que refleja la vida, el referente aquí son imitaciones baratas de la vida misma. Esto se aplica a la categorización de la homosexualidad: la disidencia sexual en sus películas o no tiene importancia o es camp. En la trama, las identidades sexuales serán tan plurales como inestables. Pero además, debido a la apología de la frivolidad que articula la trama, se evita cualquier tipo de moralización al respecto. La disolución radical de los discursos de autoridad conduce, en la práctica, a una suerte de equiparación entre los imperativos generados por la ideología de izquierda y el viejo reaccionarismo.

Una película clave: *La ley del deseo*

Almodóvar se ha referido en numerosas ocasiones a *La ley del deseo* como una de sus películas más personales, una de las obras con cuyos resultados está más orgulloso. También fue una de sus películas más problemáticas, tanto en cuanto a la financiación como en cuanto a la recepción. La crítica española, tras alabar la «frescura» de sus primeras películas, empezó aquí a cuestionar al director. La impresión es de cierta impaciencia: la pluma estaba bien cuando se utilizaba de manera cutre para describir mundos totalmente irreales, pero cuando empezaba a referirse a una historia más cercana a la cotidianeidad, las cosas cambiaban. La indisciplina fue una virtud en largometrajes anteriores, ahora resultaba sospechosa. Pedro Crespo, en *ABC*, parecía sentirse personalmente incómodo por lo que aparecía en la pantalla:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

> Almodóvar, que elude la pornografía homosexual directa, se complace en los besuqueos y caricias amatorias de sus parejas, buscando hacer partícipe al espectador de los avatares personales de sus personajes.[182]

También José Enrique Monterde en *Dirigido por* mostraba con cierta intensidad la impaciencia que le producía la película, con varias referencias insidiosas y llenas de significado a «cierto público», «dos suyos» o «su querido público»[183]. Del mismo cariz era la crítica de Ángel Pérez Gómez en *Reseña*, con referencias a la «carnaza» que supuestamente el director «arroja» a sus admiradores. La identidad sexual de los protagonistas forma también parte integral del desagrado que siente por el film:

> En ese mundo de homófilos y transexuales se padecen «males de amor» como en el más tradicional de los melodramas. Más aun, si cuanto acontece en *La ley del deseo* pasara entre heterosexuales la rechifla sería generalizada por lo tópico y tontorrón de las pasiones que allí se cuentan, más propias de un boletín trasnochado.[184]

A pesar de que la queja explícita concierne a la orientación sexual, lo que queda claro es que, en los tres casos, el crítico ha sido incapaz de (o reticente a) leer la perspectiva camp que articula el texto. La crítica española más influyente sigue prefiriendo películas sobre hombres y sigue sintiéndose amenazada por lo que denote lo que ellos asocian a una «sensibilidad femenina».

Por supuesto, la opinión es libre, pero el tono de las críticas y la recurrencia de ciertos temas hacen sospechar que lo que se dirimía al hablar de *La ley del deseo* era algo más que la calidad artística. Había numerosos elementos que la convertían en un film absolutamente personal, rabiosamente original. Incluso vista hoy es una película única por la anárquica imaginación que hilvana elementos visuales, la mezcla de géneros, la osadía con que se introducen elementos narrativos rebuscados (la trayectoria vital de Tina). Se trata de cualidades que suelen tener el apoyo de los críticos en otros contextos. Sin embargo, se trata del único film del director que no fue premiado en España. Buena parte de la crítica, incapaz de percibir las virtudes del film, se puso unas rotundas anteojeras para centrarse en las incoherencias narrativas, o en lo desmesurado de la trama. Algo así como decir que *Las señoritas de Avinyó* no es un buen cuadro porque las protagonistas no están bien dibujadas. La campaña de acoso y derribo de Almodóvar tras *La ley del deseo* es un signo de la incomodidad de los críticos con un tratamiento normalizado de la homosexualidad, pero esta formulación sería tan limitada como problemática. Recordemos lo dicho al estudiar la actitud crítica hacia la articulación de la homosexualidad en la Generación del 27. El heterosexismo en la crítica no es signo de una homofobia motivada por la psicología del crítico, sino efecto del *habitus* general; en segundo lugar, las reservas de la crítica al cine de Almodóvar son coherentes

182 *ABC*, 8/4/1987. El 28 de agosto de ese mismo año, también en *ABC*, Crespo volvía sobre el tema: «*La ley del deseo* no es un logro artístico en la carrera singular de Almodóvar, pero acaso signifique un desahogo».
183 *Dirigido por...*, 145, p. 10.
184 *Reseña*, 172, p. 20.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

con el rechazo que producen las fuentes en que éste se inspira: cierta cultura basada, entre otras cosas, en la pluma. Recordemos que la crítica es algo más que una serie de individuos que escriben en los periódicos: es un cuerpo profesional, una institución, entre cuyos miembros han de existir complicidades; y la toma de partido por cierto tipo de mirada heterosexista constituye una suerte de argamasa para estos miembros. Así, se prefiere un cine «social», de realismo sin pluma o ironía o, en todo caso, una comedia de fuerte raigambre heterosexista (el cine de Trueba). Si el heterosexismo es una marca de identidad para los críticos de cine (generalmente hombres), se sigue que, en cuanto a institución, no puedan sino mantener una prudente distancia frente a un discurso que es cualquier cosa menos heterosexista: hay que sublimarlo en términos de arte y, cuando esto no es suficiente (como sucedía en *La ley del deseo*), hay que rechazarlo con una sonrisa de superioridad: «Almodóvar tiene cierta gracia, pero aquí ha dejado que se le vea el plumero excesivamente». No se trata simplemente de rechazar a un creador por «ser» homosexual, sino por dar excesiva importancia a los boleros, al humor camp, a los decorados y los trajes, al melodrama, a la implausibilidad. Son reservas frente a toda una subcultura que puede ser signo de homosexualidad. Todo tiene un límite.

Los efectos de la recepción marcaron la evolución posterior del director, que acometió a continuación un producto brillante pero poco arriesgado como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. También le llevaron a estar permanentemente a la defensiva sobre el tema. Es posible que en estos momentos sintiera la etiqueta «homosexual» como gravemente limitadora, dada la respuesta recibida. Tras años de cuestionar el estereotipo podía empezar a sentirse atrapado en él a través de la mirada ajena. De repente, se le reinsertaba en discursos que había dejado atrás hacía años, se le hacía decir lo que él nunca hubiera dicho. Como hemos visto, el heterosexismo tiene ciertas reglas para representar la voz homosexual: sea cual sea su expresión, la reproducción desde una perspectiva heterosexista hace que las palabras del homosexual graviten hacia el estereotipo.

Por otra parte, en muchos sentidos, *La ley del deseo* se alejaba también de la tradición homosexual clásica. No se trata de una historia de «salida del armario» (como *El diputado*) ni una elucubración sobre la belleza de los efebos (como sucedía con *La muerte en Venecia*, en ciertos poemas de Cernuda y en tantos otros ejemplos vistos en este libro), dos de los géneros más determinantes de la tradición gay. Por descontado se alejaba del impulso patologizador y renunciaba a cualquier motivo narrativo o visual que remitiera a la homosexualidad como problema (de rigor en el cine serio, desde *De repente, el último verano* hasta *El conformista*). La homosexualidad, tal como aparece en la película, parece herencia de la experiencia de la movida: el protagonista es un director de cine y teatro de éxito, cuya homosexualidad no se cuestiona y se integra bien en su entorno cotidiano. Nada aquí nos habla de culpa, y la homofobia del mundo de los personajes está bastante diluida: es cierto que el personaje de Antonio podría leerse como un joven que ha interiorizado la homofobia, pero de alguna manera no es una lectura del todo satisfactoria en el contexto de la película. Sin embargo, la tradición gay se hace presente de manera específica a través de la pluma. Los aspectos que tradicionalmente han definido la puesta en escena homosexual están bien presentes en la película:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

el cuidado por los aspectos visuales de la trama, el melodrama rebuscado, la ironía en el uso de convenciones genéricas... Como otras películas posteriores de Almodóvar, *La ley del deseo* asimila convenciones genéricas del «film de mujeres» clásico. Es el rasgo central que articula la estética camp del film. En especial, hay elementos de *Imitación a la vida*, de Sirk, o de *Alma en suplicio*, de Curtiz: historias en que las protagonistas (Lana Turner, Joan Crawford) alcanzan el éxito social aunque ello no les libre de experimentar el dolor y el sufrimiento.

Se nos cuenta la historia de Pablo Eusebio Poncela, un director de cine de éxito en la cumbre de su carrera. Lleva una vida desahogada, creativa: como Lana Turner en la película de Sirk, se trata de una mera imitación, tan perfecta como vacía. Cada elemento de su vida está totalmente bajo control. Tiene un amante, Juan (Micky Molina), joven y guapo que le quiere pero no de la manera que a él le gustaría. Su tendencia al egoísmo se pone de manifiesto cuando, insatisfecho, envía a Juan la carta que le gustaría haber recibido. La vida de Pablo goza de una gran placidez hasta la aparición de Antonio (Antonio Banderas), un muchacho andaluz que persigue a Pablo hasta que lo lleva a la cama. La incompatibilidad de caracteres es total. En un primer momento, Pablo parece llevar la voz cantante y juega el papel de un dandi elegante y sofisticado: cuando el joven Antonio se abalanza sobre él, Pablo le recrimina con cierta pedantería: «No se besa como quien desatasca una pila».

Pero a pesar de esto, Antonio trae el deseo a la vida de Pablo. Un deseo peligroso, radical y sin concesiones, nada cómodo y a veces irritante, que no se basa en la idealización, ni en «estar a gusto». Una comparación con la trayectoria de Roberto Orbea en *El diputado* ilustra a la perfección la diferencia de actitudes: mientras que Roberto evoluciona del secreto a la sinceridad, la evolución de Pablo se produce en el terreno de las emociones. Pablo es espectador de la tragedia de otros (Tina, Antonio). Descubrirá que el deseo conlleva una anarquía destructiva, que no conoce modales ni modos mejores o peores de besar, que hace perder todo control. Cuando quiera escapar de la obsesión de Antonio, éste lo intentará todo para volverlo a su lado, incluso seducir a la vulnerable Tina, hermana de Pablo.

Tina es una transexual que se hizo mujer por amor a su padre y cuya última relación de pareja con una mujer está a punto de fracasar. Frente a los sentimientos cómodos de Pablo, representa el dolor del amor, el sacrificio, la auténtica pasión. Si Pablo puede relacionarse con la glacial Lana Turner de *Imitación a la vida*, Tina es la temperamental heroína de la copla que sobrevive a los mayores ajetreos sentimentales: su alma exhibe las heridas de años de entrega emocional, de seguir los dictámenes del deseo sin conseguir controlarlo. Su enrevesada historia da lugar a un sublime monólogo de Carmen Maura que parodia el melodrama psicológico. Al sentirse utilizada por Antonio, Tina se convierte en un nuevo ejemplo de los estragos de la pasión.

La película cuenta una historia ya de por sí compleja, utilizando ágilmente un auténtico entramado de espejos en el que diversos textos dentro de la historia reflejan, complementan o reescriben la experiencia de los personajes: desde el principio, una cruda escena de voyeurismo con un chapero se revela como una ficción; Pablo es cineasta y director teatral, pone en escena un texto de Cocteau, *La voz humana*, cuya historia rima con la propia de Tina; al mismo

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiempo escribe un guión sobre Laura B. que no sólo refleja la experiencia vital de su hermana, sino que será interpretado como documento real por los detectives que investigan el asesinato de Juan. Para crear más confusión, Laura B. será también el nombre epistolar adoptado por Pablo al escribir a Antonio.

La ley del deseo constituye la frontera entre los presupuestos de representación de la Transición y de la postransición. A partir de ahí la representación homosexual cambia radicalmente en nuestro país. La herencia de la movida sigue viva en películas de los noventa como *Más que amor frenesí*, y el propio Almodóvar seguirá cultivando su aproximación particular al camp en películas posteriores. Pero de alguna manera la relación entre modelo de representación y contexto histórico se ha alterado por completo. De alguna manera se ha perdido la etapa de inocencia en que el estilo camp era tan natural que no requería de etiquetas.

De hecho, el uso de *La voz humana* como intertexto supone una suerte de epifanía en el cine de Almodóvar. Recordemos la escena: Tina representa en escena el texto de Cocteau sobre una mujer «al borde de un ataque de nervios» cuando descubre entre bambalinas a su ex amante (interpretada por Bibí Andersen). En este momento, su interpretación se hace más intensa, incluso violenta, llegando a destrozar mobiliario como gesto de despecho. En todo su exceso, esta escena aporta algo que sólo estaba de manera embrionaria en las películas anteriores de Almodóvar: un texto sentimental, de escasa reputación crítica, puede convertirse en el punto de partida para dar expresión a una gran intensidad emocional. En esta intensidad hay una verdad. Lo camp empieza a ser signo de una verdad.

Aunque la pluma sigue presente en su trayectoria posterior, ha aprendido la lección: la homosexualidad aparecerá sólo de manera marginal en otras narrativas. Sin embargo, comprendiendo que la cultura homosexual gusta cuando no dice su nombre, en todas ellas hará gala de los rasgos que hemos estudiado en sus películas tempranas: focalización en la experiencia femenina, uso de las convenciones del film de mujeres, cuidado por la dirección artística y el trabajo de los autores, ironía en el tratamiento de los géneros cinematográficos, énfasis en los sentimientos, uso de intertextualidad. No en vano estamos ante el director que hizo exclamar al crítico David Thomson (en la última edición de su imprescindible *Biographical Dictionary of Film*), extasiado ante los placeres de *Todo sobre mi madre*, si no resultaría ser cierto que todo el cine es cosa gay.

De la actitud aparentemente sarcástica de la mirada camp nace entonces una evolución hacia el reconocimiento de la importancia de las emociones, de la grandeza de la vulnerabilidad. Uno de los efectos es que progresivamente Almodóvar estará menos interesado en hacernos reír. El objetivo ahora será emocionar. Un punto ilustrativo en esta nueva trayectoria lo tenemos en el momento en que, tras su intento de suicidio, Leo es rescatada de la desolación en *La flor de mi secreto* por una aparición televisiva de Chavela Vargas cantando un bolero: Almodóvar abraza aquí lo sentimental, que no se opone al sentimiento, sino que se considera ahora como una manifestación de éste frente a la que no es menester sentir rubor alguno. Esta es la auténtica «salida del armario» de Almodóvar: una exploración de las emociones como fuente de lo que nos hace personas. De nada sirve luchar por las libertades si las almas quedan atrapadas por limitaciones propias de discursos cerrados. La verdadera

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

libertad es la de encontrar en la imaginación las herramientas para pasar por la vida. Que esta idea se desarrolle en su cine posterior a través de tradiciones, discursos e imaginería camp es quizá la ilustración más clara del potencial radical de este tipo de modelo. Puede que no cambie el mundo, pero cambia la posición desde la que uno lo contempla.

Empezábamos este trabajo constatando la centralidad de Oscar Wilde en la articulación de la cultura homosexual en el siglo XX. A lo largo del mismo hemos encontrado las manifestaciones más incisivas de ésta en nuestro país a partir de la lucidez de una nutrida línea de dandis que constituyen una auténtica columna vertebral de la disidencia sexual en España manifestada a partir de la excentricidad y un modo personal, siempre lúcido, de ver el mundo conjugando referencias heterogéneas: Antonio de Hoyos, Augusto d'Halmar, Álvaro Retana, Luis Cernuda, Juan Gil-Albert, Jaime Gil de Biedma, Terenci Moix. Resulta pertinente cerrar nuestras reflexiones con la mirada de Pedro Almodóvar. En realidad, ambos mantienen, salvando las distancias que producen contextos culturales bien distintos, una relación similar con la cultura homosexual. Si bien Wilde optó por el placer y resistió el heterosexismo, lo hizo a partir de una escurridiza mirada irónica y jamás se declaró homosexual (y cuando se vio en el brete de hacerlo mintió). Sin embargo, su impacto va más allá de las declaraciones de principios, que siempre son sospechosas, que siempre impiden el fluir del diálogo. Como Wilde, Almodóvar rehúye la etiqueta, pero su trayectoria se opone de manera deslumbrante a un arte que está articulado por las estructuras del heterosexismo e imbuido de sus motivos. Y, como Wilde, unas formas lúdicas, ingeniosas y triviales no renuncian a una verdad emocional. Wilde sufrió los embates de la crítica de su tiempo, que consideraba su estética afeminada; sus seguidores en España también fueron tratados con irrisión: «wildeano» era una etiqueta aplicada como signo de un arte frívolo y hueco. Más discreta, la crítica española de nuestro tiempo sigue manteniendo una actitud ambigua hacia el estatus de Almodóvar, y uno puede imaginar que espera el momento en que pueda arremeter contra su cine como se arremetió contra Wilde cuando presentó un flanco vulnerable. Pero lo cierto es que, con o sin la aprobación de la crítica, el individualismo a ultranza de Wilde y de Almodóvar ha dado lugar a un discurso incisivo sobre nuestras necesidades emocionales que ha alcanzado una aceptación casi universal. Ambos pueden leerse como dandis, que habitan en un mundo hecho de conceptos a los que siempre es posible dar la vuelta a partir de un acto de imaginación. Como dandi posmoderno, Almodóvar colecciona objetos e imágenes, organiza collages, exhibe su mundo y sus marcas de identidad, una identidad que se crea en la cultura. El dandi resiste la visión oficial del mundo haciéndolo a su medida, sin convertir su actitud en doctrina. Almodóvar rechaza toda idea del moralismo y Wilde expresaba cualquier enseñanza en aforismos cercanos al absurdo; sin embargo, más allá de esta renuncia, ambos nos dan herramientas para encontrarnos a nosotros mismos en el bosque de mentiras que se teje desde el heterosexismo. Para quien quiera aprender de su obra, ambos hacen lo que otros grandes artistas: nos ofrecen una mirada nueva sobre el mundo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

CODA. ACABÓ LA FIESTA: EVOLUCIÓN DE LAS CULTURAS HOMOSEXUALES HASTA EL FENÓMENO CHUECA (1984-1992)

INTRODUCCIÓN

El resto no es, todavía, Historia. El análisis de las culturas homosexuales en España se detiene en este libro a principios de los noventa por varios motivos. El primero es la ralentización de los cambios durante los ochenta, unida a una falta de perspectiva sobre lo que empieza a suceder a partir de mediados de los noventa. Tras los grandes avances de los años setenta, todos constatan que se produce un largo periodo de «travesía del desierto», no sólo para el movimiento gay, sino también para la cultura gay en nuestro país. Para algunos, era innecesario seguir luchando o provocando. Lo cierto es que los años ochenta constituyen una década de muy limitados avances en la lucha simbólica contra el discurso homofóbico. En sus reflexiones sobre el periodo, Jordi Petit[1] señala un momento de máxima visibilidad mediática en torno a 1983, que relaciona con el paso de Pilar Miró por Televisión Española. A esto sigue cierta tranquilidad. En el balance de aquellos años coinciden todos los testimonios: se han producido importantes conquistas concretas; el cambio real, profundo, de actitudes es reducido. Algunos procesos que se inician en la Transición son rápidos y cumplen su ciclo de manera fulminante. Se llega al sentimiento de haber alcanzado reivindicaciones que hará que se acometan pocas cosas en los años siguientes. Se produce una falta de objetivos, correlato de una falta de sueños.

Desde principios de los ochenta hasta principios de los noventa hay, por supuesto, experiencia homosexual y hay representación homosexual, pero hay pocas tendencias nuevas en la cultura gay de nuestro país. Por otra parte, las innovaciones que llegan a principios de los noventa (especialmente la caracterización del homosexual como consumidor) están, a principios del siglo XXI, lejos de haberse completado. En esta última sección me ocuparé simplemente de describir alguna de sus potencialidades y evaluarlo en términos históricos, sin intención de hacer balance ante algo cuyo impacto permanente en la

1 Petit, 2003, p. 21.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

experiencia homosexual podemos suponer pero no conocemos. Llamaré «modelo Chueca» a las tendencias que han ido cristalizando en la última década[2], y su aparición en la primera mitad de los noventa marca el límite de mis reflexiones.

El segundo motivo, relacionado con éste, es la cantidad de manifestaciones y representaciones de la homosexualidad, que, además, tienen mayor difusión. Esto tiene dos consecuencias. Por una parte, cada una de ellas tendrá menos impacto, por lo tanto el análisis resulta menos significativo. Por otra, no es fácil, partiendo del modelo de trabajo empleado hasta ahora, sistematizarlas. Este libro se estructuraba a partir de las tensiones entre fuerzas que forzaban el estereotipo o la sujeción de los homosexuales a discursos hegemónicos y las respuestas de los propios implicados en términos de apropiación de discursos o elaboración de alternativas, estrategias de protección y lucha. En general, este esquema sigue siendo válido: sigue existiendo un *habitus* homofóbico y sigue existiendo la necesidad de oponerse a él en varios frentes. Pero la mayor parte de la producción desde posiciones gays desde los años ochenta ya no tiene como objetivo esta resistencia al estereotipo. En cierto modo, las presiones sobre la representación se han relajado, lo cual repercute en la cantidad y en la variedad de manifestaciones, pero, a la vez, cada una de ellas resulta menos representativa, y por ello su impacto histórico es menor. Una consecuencia es que los modelos homófilo, malditista y camp (que sólo cobran significado a partir de su potencial de oponerse a algo) difuminan sus límites y pierden definición. Sigue habiendo una actitud camp hacia la homosexualidad, y seguimos encontrando manifestaciones de pensamiento homófilo, pero, más que en el pasado, encontramos transvases entre ambas.

Todo esto sugiere la conveniencia de un nuevo método de trabajo para analizar lo que está sucediendo en la actualidad, un método que incorpore específicamente la teoría de los medios de comunicación y que inserte la homosexualidad en una problemática específicamente posmoderna. Como concepto, la homosexualidad no se ha normalizado por completo, pero se hace más difícil estudiarla como «otredad» radical, y sus significados no están tan predeterminados como antaño.

En tercer lugar, varios trabajos desde los años noventa en nuestro país constituyen estudios de los cambios que han ido produciéndose a medida que estos sucedían. Contamos con un buen número de ellos que nos hablan de temas y debates, de representación mediática o de sociedad. El más cercano al espíritu de este libro es *Identidad y diferencia*[3], que recorre cuestiones de identidad y representación desde la Transición hasta mediados de los noventa. La misma sintonía encontramos en *Miss Media*, de Ricardo Llamas[4], que hace un incisivo repaso a las apariciones mediáticas de la homosexualidad, centrándose en un buen número de textos de los noventa. *Homografías*, de Llamas y Paco Vidarte[5], y *La sociedad gay*, de Juan Antonio Herrero Brasas[6], presentan un abanico de debates

2 Por supuesto, no se da sólo en el madrileño barrio de Chueca, y de hecho es, en cierto modo, un producto de importación cuyos auténticos modelos se encuentran en el Greenwich Village neoyorquino de los setenta, pero en nuestro país se da ahí de manera más característica. Intentos similares en otras ciudades (por ejemplo Barcelona) no han alcanzado el mismo desarrollo por razones que tienen que ver tanto con la demografía como con el entorno urbanístico elegido para desarrollar los negocios gays.
3 Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, 1997.
4 Ricardo Llamas, *Miss Media*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1997.
5 Ricardo Llamas y Paco Vidarte, *Homografías*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
6 Juan Antonio Herrero Brasas, *La sociedad gay*, Madrid, Foca, 2001.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de importancia para los homosexuales en la España de los noventa y constituyen buenos puntos de partida para la discusión de tendencias. Los cuatro trabajos trazan un fresco bien articulado del periodo aquí estudiado en toda su complejidad. Otros ensayos se han ocupado del sida (*De amor y rabia*[7], *Construyendo sidentidades*[8]), del cambio de paradigma (*La crisis de la heterosexualidad*, de Oscar Guasch[9]), de la sociología de la homosexualidad (*La sociedad rosa*, también de Guasch[10]), así como de aspectos mucho más concretos. En ellos se acomete la difícil tarea de analizar la contemporaneidad. Por lo demás, el auge de publicaciones gays, como *Zero* y *Mensual* significa que por primera vez existe un seguimiento de tendencias contemporáneo a los acontecimientos en la cultura gay.

En esta coda, se trata sobre todo de tomar como punto de partida la evolución durante los últimos veinte años para hacer balance de las décadas de Historia hasta ahora consideradas: en otras palabras, se trata de ver cómo la Historia sigue viva en el presente.

En la primera parte, echaremos un vistazo a la herencia de la historia en los años ochenta. Estudiaremos el nuevo modelo de discurso homofóbico que se introduce con el asentamiento de la democracia, situándolo en el contexto de la historia de la homofobia. De ahí, pasaremos a seguir la evolución de los dos grandes modelos públicos de articulación de la homosexualidad durante los setenta: por una parte, nos interesará el destino del movimiento gay y las dificultades por las que atraviesa el modelo homófilo. Pero también merecerá atención cómo afecta el cambio a las actitudes hacia la homosexualidad más cercanas a lo *queer* que asociamos a la movida. También en la primera parte, veremos algunos ejemplos de nuevos códigos de representación de la homosexualidad. La segunda parte es una breve reflexión sobre lo que denominaremos «modelo Chueca». En la historia de la homosexualidad en España, casi todo nos ha llegado de fuera: Wilde, el helenismo, el Modernismo, el activismo, Gide, Genet. También el controvertido modelo simbolizado por el «gay Chueca». Que sea un modelo de importación no debe preocuparnos: lo importante será sacarle partido. El modelo Chueca no debe verse como un final, como un intento de vendernos la utopía, sino como el punto de partida de una nueva transformación. Por supuesto, ningún modelo es, en sí, perfecto. Lo que cabe preguntarse es si contiene potencialidades que lo hagan preferible a otras situaciones.

1. DE AQUELLOS POLVOS...: LA POSTRANSICIÓN COMO *DÉJÀ VU*

1.1 LOS LÍMITES DE LA TOLERANCIA: LA HOMOFOBIA LIBERAL

La homofobia no ha desaparecido, sólo ha cambiado de forma

En los ochenta, el discurso homofóbico atraviesa un cambio considerable. Pasaremos de la injuria al ninguneo; el homosexual ha de desaparecer como

7 Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (comps.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
8 Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
9 Oscar Guasch, *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, Laertes, 2001.
10 Oscar Guasch, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sujeto en la vida pública: la orientación sexual se convierte en algo «sin importancia», una pequeña diferencia (para algunos «genética» o fisiológica) que no vale la pena mencionar; pertenece, sin duda, a la esfera de lo personal. Se da por supuesto que el rechazo hacia la homosexualidad no existe. En muchos casos puede que esto sea el resultado de un proceso de concienciación y normalización, consecuencia del movimiento gay. Los propios homosexuales coinciden en este veredicto[11].

Sin duda, hay hay síntomas que sugieren que la homofobia ha desaparecido, pero en la mayoría de los casos nos encontramos con una manifestación de violencia simbólica, que ilustra cómo un discurso heterosexista es libremente aceptado y no se vive como discriminatorio: por supuesto había homofobia, en la calle, en el ámbito laboral[12]. No hay que decir que la homofobia era palpable: seguía dificultando relaciones interpersonales, marcando al homosexual como alguien «especial». Sobre todo, el discurso homofóbico «predice» ciertos rasgos de cualquier individuo por el simple hecho de ser homosexual, con lo que la salida del armario sigue siendo, desde el punto de vista de las relaciones personales, la entrada en un nuevo estereotipo.

Con todo, cuando se produce una aceptación en el texto de la ley, el homosexual decide colaborar expresando conformismo y repitiendo argumentos del discurso homofóbico, reforzando así una situación cuyas trampas se harán bien patentes durante la crisis del sida a lo largo de los ochenta.

Es cierto que resulta difícil descubrir la articulación exacta de esta homofobia, que actuaba pero que no se veía[13]. Existía en este periodo, de manera muy generalizada, una paradoja en torno a la expresión de la homosexualidad en España que resulta extraordinariamente reveladora al tratar de dilucidar el estado de la cuestión entre nosotros. Especialmente a partir del triunfo del socialismo en 1982, todo el mundo (de cualquier orientación sexual, identidad nacional o afición deportiva) coincidía vehemente en que vivíamos en un país, más que tolerante, liberal a ultranza; los españoles estaban orgullosos de no ser tan puritanos como, por ejemplo, los ingleses (a los que considerábamos tristemente reprimidos y lamentablemente conservadores). España no sería tan rica ni tendría la tradición democrática de otros países, pero en eso les llevábamos la delantera. Según esto, los españoles no somos, jamás, homófobos. «Cada uno tiene derecho a hacer con su vida privada lo que quiera y está bien que así sea» es un mantra machacón que casi podría añadirse como letra al himno nacional. El sexo ya no es objeto de escándalo, estamos de vuelta de todo. Aquí las indiscreciones sexuales de políticos (o de periodistas) no acaban con carreras, son asuntos de tomarse a broma. Sobre todo, aquí no somos como los ingleses. O los americanos.

---

11 Sugiero aquí una prueba para homosexuales que viven y trabajan en contextos plenamente hetero: el individuo puede llevar un diario de las ocasiones en que, conscientemente, ha tenido que optar por imprecisión o mentiras para que sus colegas no se lleven «una mala impresión» (por ejemplo ocultar que el fin de semana lo pasó en ciertos bares); el segundo paso sería preguntarse si un heterosexual que hubiera hecho lo mismo lo habría ocultado a otros heterosexuales. ¿Habría ocultado épicas sexuales, por ejemplo?

12 En *La dominación masculina* Pierre Bordieu desarrolla el concepto de violencia simbólica en el caso de la mujer: si el machismo es todavía fuerte en las sociedades occidentales es porque se encuentra en estructuras muy profundas de articulación social que afectan, también, a las propias mujeres. Se trata de una aceptación, entre lo consciente y lo inconsciente, de la inferioridad, basada en la idea de que «las cosas son así».

13 En los ochenta hubo escasas manifestaciones de homofobia que trascendieran, pero no por ello dejaba de existir. Sucede como sucedía con los malos tratos conyugales: era el tipo de situación que nadie se atrevía a menear. Afortunadamente, en los últimos años, el tema de los malos tratos ha salido a la luz. Sin embargo, la homofobia sigue sin ser noticia.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sin embargo, y aquí está la paradoja a que me refería, la experiencia cotidiana de muchos homosexuales es que España era un país con una homofobia soterrada, difícil de aislar en momentos concretos, pero intensa y más que palpable en la experiencia vital. Tan palpable que todo el mundo tenía excusas plausibles para no salir del armario, ni ante la familia ni ante el público general. El silencio era fácil de justificar, declarando que la experiencia homosexual era cosa privada; sin embargo nadie osaba sugerir que, como era habitual, era el miedo a las consecuencias lo que les mantenía dentro. Y si las consecuencias de salir del armario producían miedo es que, de alguna manera, la homofobia existía.

La equiparación entre homo y hetero en términos de respeto público no es una realidad; tardará mucho en llegarse a esta situación de igualdad de estatus. Casi ningún niño «quiere ser marica» de mayor. «Ser marica» no está en la lista de cosas que se consideran deseables en nuestra sociedad (que incluye, por ejemplo, cierto modelo de coche, el triunfo de cierto equipo de fútbol, ser economista, tener hijos rubios, formar una familia, ser aceptado por los colegas). No es un modelo fomentado por el sistema educativo, que se presente como apetecible desde posiciones «objetivas» o de autoridad, ni por los principales discursos culturales o institucionales. Aunque ya no existe la amenaza de cárcel o (en muchos casos) de violencia física, «hetero» sigue siendo infinitamente preferible en cuanto a posibilidades y potencialidades (o no, pero se presenta como si lo fuera), sigue existiendo presión para adoptar hábitos o disfraces que están delimitados como «hetero». Muchos homosexuales españoles, especialmente en los pueblos, se ven empujados a emigrar, todavía en el siglo XXI, a veces a los supuestamente reprimidos países anglosajones, entre otras cosas, para poder vivir su sexualidad. Una vez allí, siguen proclamando el liberalismo de nuestra sociedad, y siguen pasando por alto la pequeña cuestión de que, a pesar de todo, era más fácil hasta principios de los noventa ser gay en Londres que en Madrid o Barcelona.

A esta cuestión del exilio sexual no hay que atribuirle más significado del que tiene. Casi siempre, el problema está en uno mismo: *siempre* es mucho más fácil explorar partes inciertas de uno mismo en un terreno ajeno, y no hacerlo mientras uno se siente observado por un entorno que obliga a encajar en estructuras rígidas. Pero también hay motivos que tienen que ver con lo que ciertos países ofrecen: no encuentran la utopía, pero sí una mayor visibilidad, institucionalización y una mayor accesibilidad de zonas protegidas; para explorar la homosexualidad se eligen Londres o Amsterdam, no Roma o Atenas. En este sentido, seguimos estando más cerca de Atenas que de Nueva York.

En nuestro país, por otra parte, la homofobia sigue muy presente en el lenguaje (el chiste homófobo sigue siendo frecuente como mecanismo de fortalecimiento de vínculos entre varones heterosexuales), se sigue desconfiando del homosexual en el mundo de la educación, y un estudio académico que trate de adoptar una perspectiva homófila despierta reacciones de condescendencia o acusaciones de «subjetivismo», cuando no alguna sonrisa que no es más que expresión de una ignorancia satisfecha de sí misma. De alguna manera, hacer un trabajo desde la perspectiva de los *gay studies* se considera «peor» que hacerlo según la también restringida perspectiva de,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

digamos, la gramática transformacional, el estructuralismo o el psicoanálisis. En términos de vida cotidiana, la homosexualidad sigue siendo algo que uno debe guardarse para sí, se sigue considerando de mal gusto o un molesto acto de exhibicionismo referirse a ella, mientras que la vida privada heterosexual puede difundirse sin que, en sí, sea origen de demandas.

En definitiva, la presión a la invisibilidad, la representación de la homosexualidad como un «estilo de vida» de segunda, que adoptan sólo quienes no tienen más remedio debido a su «falla» psicológica, siguen igual de vivas que a principios de siglo. Los límites han cambiado, son ahora más amplios; el modo en que se imponen estas ideas es menos agresivo, las consecuencias menos dolorosas. Pero el hecho de que los límites continúen existiendo merece más atención de la que se admite. Sobre todo porque mientras la tolerancia tenga límites, estos límites serán variables. Y no sólo porque puedan ensancharse: también pueden reducirse. El problema es partir de la idea de que «homosexual» es comparable a «heterosexual» desde un punto de vista de «bueno» o «malo». Una vez que se plantea el problema en estos términos, caemos en una trampa de la que resulta muy difícil escapar.

¿Por qué, si no somos homófobos, las estructuras homófobas siguen teniendo un papel importante en procesos de socialización? ¿Por qué sigue siendo tan importante para hombres que quieren demostrar virilidad linchar retóricamente al homosexual? Como hemos comprobado repetidamente, la oposición homosexual / heterosexual no es, por desgracia, simétrica, ni en términos de estatus, ni de valoración, ni de vulnerabilidad al poder de la injuria. La cuestión va más allá de estructuras lingüísticas superficiales. En tanto que la homofobia sea un elemento de la estructura profunda de nuestra sociedad, los homosexuales estarán sometidos a violencia simbólica. Dado que se trata de estructuras de *habitus* no conscientes, basadas en la práctica y con implicaciones retóricas bastante amplias, la lucha ha de plantearse en múltiples frentes y, sobre todo, a muy largo plazo.

Articulación de la homofobia liberal

Nos ocupamos aquí de una determinada reconfiguración de la homofobia, que la comunidad gay parecía pasar por alto, contra la que no se ponían en marcha estrategias de respuesta: la nueva era reclamaba una expresión distinta, que llamaremos «homofobia liberal». El principio retórico que caracteriza cualquier manifestación de lo que llamamos «homofobia liberal» es extraordinariamente simple: «Sí, pero...». En esta estructura sintáctica se inserta cualquier tipo de enunciado: Los homosexuales son maravillosos y muy amigos míos... *pero* deben abandonar la pluma; los homosexuales son creativos... *pero* ya es hora de que dejen de ser tan promiscuos; los homosexuales son personas como todos... *pero* el exhibicionismo que manifiestan está fuera de lugar; los homosexuales son guapos, sexualmente liberados... *pero* no son de fiar en campos como el de la política o la educación. Es una estructura que nos resulta muy familiar. Claro que ahora el «Sí» es más contundente, sus límites (que son los límites de la tolerancia) mucho más amplios. El «pero» ha perdido valor amenazante, todo lo más suena a consejo amable, a algo que se «nos» dice «por nuestro propio bien». Sin embargo, no es fácil evitar la sospecha de que la idea de «nuestro propio bien» se articula desde una posición que no nos

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tiene en cuenta y que resulta sospechosamente parecida a la del heterosexismo clásico.

También hay que indicar que la homofobia liberal, como la homofobia tradicional, tiene manifestaciones que hemos denominado «de segundo grado». Cuando a lo largo de los noventa aparecieron una serie de pleitos sobre el derecho a heredar de compañeros homosexuales, cuestionado por la familia del fallecido, normalmente se hablaba de la homofobia de ésta, que impedía la herencia. En realidad, la cuestión era más compleja. Seguramente el problema era simplemente de avaricia: la homofobia era la excusa para desposeer a quien tenía un derecho ético a la herencia. Se utilizaba, como ya se hizo a principios de siglo, como arma arrojadiza. Esto nos recuerda una de las ventajas de la invisibilidad de la homofobia: puede ejercerse sin que lo parezca. La homofobia está tan imbricada en el sistema que resulta indistinguible de otras actitudes. Sin embargo, no olvidemos que es la homofobia la que ha creado la posibilidad de discriminación. Que ésta no se ejerza siempre es, por supuesto, afortunado. Pero lo importante es que siempre puede ejercerse. Basta un pequeño cambio en actitudes sociales y el discurso homofóbico se retoma sin titubeos. Sigue siendo fácil recurrir a la homofobia para descalificar al enemigo[14].

Resulta tentador sugerir que la creciente visibilidad y la reconfiguración de la homofobia son cara y cruz de un mismo proceso de adaptación al cambio político. El nuevo status quo, que se estabiliza a mediados de los ochenta, podría pasar (y pasa) por tolerancia. Si los propios homosexuales consideraban que se había llegado al límite de las reivindicaciones perentorias, resulta comprensible que fuera éste el sentir generalizado entre el resto de la población que dedicase tiempo a reflexionar sobre el hecho. Esta nueva homofobia se asienta a lo largo de los ochenta; el modelo todavía no ha terminado su ciclo. La homofobia cambia de formas y deja de pregonarse: en un país que pone el liberalismo como marca de identidad, la homofobia resulta, oficialmente, incongruente.

Los resultados de la nueva situación son, por una parte, una nueva delimitación del estereotipo homosexual y, por otra, la creación de discursos que proclaman comprensión y benevolencia. Por lo demás, se reproducen las viejas estructuras: se insta al ciudadano medio al silencio sobre la homosexualidad, acusando a los homosexuales que lo rompen de ser «victimistas» o, irónicamente, de «tener conciencia de gueto». La mentalidad «activista» también se rechaza, del mismo modo que hace poco menos de un siglo se condenaba el «proselitismo». De hecho, la homofobia ha asimilado la lección del movimiento gay y la interpreta a su manera. La homofobia funciona como un discurso de poder, no a partir de argumentos.

14 Este es uno de los aspectos más complejos del *outing*. Tradicionalmente se realizaba desde el heterosexismo para humillar o deslegitimar al enemigo. Se trataba de actos perfectamente naturalizados como descubrimiento de una verdad. Cuando empezó a realizarse desde posiciones gays, se criticó a los activistas por ser reaccionarios y utilizar las mismas estrategias que los homófobos. Lo cual era cierto, pero la intencionalidad había cambiado. Y sospecho que lo que realmente preocupaba no era que el nuevo *outing* fuera igual que el antiguo sino, precisamente, que la intencionalidad cambiase. El problema es que incluso hoy el *outing* se realiza para reforzar la homofobia, en cierto modo contagiando acciones homófilas. Lo indispensable es buscar una retórica que haga distinguible la intencionalidad en cada caso. Quizá lo único problemático sea dar un nombre nuevo a algo que, por otra parte, tiene una lógica asimilable a la que se ha venido empleando durante más de un siglo y que por lo tanto no tiene nada de «nuevo».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Esta situación nos recuerda que nunca es posible ganar simplemente rebatiendo contenidos del discurso homofóbico. Su poder no se basa en los contenidos que blande. Es una ilustración palmaria de una idea de Foucault ya apuntada: un activismo que se limite a invertir prioridades y valores siempre podrá utilizarse para una reconfiguración de la homofobia; el discurso homofóbico no es específico en sus contenidos, lo que lo caracteriza es su posición en esquemas de poder simbólico. En particular, cualquier gesto que incida en las diferencias entre homo y hetero se considerará, desde posiciones de poder más o menos institucionalizadas (especialmente en la prensa liberal), «de mal gusto». De nuevo el heterosexismo es un posicionamiento que no dice jamás su nombre, la homofobia nunca se reconoce a sí misma: se naturaliza hasta el punto de que resulta invisible. El proceso desde cierto modelo de homofobia histérica hacia una homofobia basada en el «no hace falta que sepamos», que silencia la experiencia homosexual, fue gradual.

La nueva apariencia de liberalismo es fácil de adoptar, incluso para los homófobos más recalcitrantes, y sus manifestaciones suelen ser bien recibidas por parte de los homosexuales. Por ejemplo, la propia revista *Party* (nº 167) dio cancha, a principios de los ochenta, a comentarios en esta línea de Fernando Vizcaíno Casas: en ellos se hablaba de tolerancia siempre y cuando se guardasen las formas. Es algo fácil de aceptar. El nuevo planteamiento compartido por buena parte de la ciudadanía es, más o menos, el siguiente: «Durante el franquismo, los homosexuales eran perseguidos sin piedad e injustamente encarcelados; sus reivindicaciones para cambiar esta situación, en tanto que grupo oprimido, eran perfectamente legítimas; hoy, el nuevo régimen de libertades ha conducido a mejoras sustanciales y la represión brutal ha terminado, con lo cual se ha llegado a una situación de igualdad en la que la reivindicación ha quedado obsoleta». Vemos así que el movimiento de liberación tiene razón, siempre y cuando se hable de él en pasado. Cualquier reivindicación de hace diez años era oportuna, cualquier reivindicación de hoy, impertinente.

Hay, ya en estos primeros años de liberalización, un límite que todavía cuesta superar: el de las imágenes positivas o la reivindicación. La comprensión y la tolerancia sólo se ejercen si los homosexuales no tratan de forzar esos límites. Una ilustración de esto se produce todavía cada año tras las manifestaciones del 28 de junio: ante el exceso de visibilidad aparecen vehementes declaraciones en secciones de «Cartas al director» (por ejemplo en *El País*) de lectores que no creen que haya nada de lo que sentirse orgulloso, que él/ella no da en salir a la calle a pregonar su heterosexualidad y que al paso que van las cosas tendrán que organizar una manifestación de «orgullo heterosexual». En la misma línea se encuentran declaraciones de intelectuales como Juan Manuel de Prada en la prensa. Por supuesto, el escritor no es «un» homófobo. Y tiene muchos amigos homosexuales. Pero también tiene claro que la tolerancia tiene límites y hay que poner coto a ciertas reivindicaciones de «los» homosexuales. Fuera de toda duda están sus aptitudes como escritor, y es precisamente por ello por lo que sus columnas, con un lenguaje cuidado, constituyen ejemplos de gran claridad sobre el modo en que la homofobia liberal es, sobre todo, una retórica. Prada ha recibido a los homosexuales en diversas ocasiones. Algunos motivos son recurrentes en sus columnas. La titulada «Gays

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

postizos»[15] incide en el tópico de que la homosexualidad es ahora tan popular que ciertos personajes públicos llegan a fingirla (y reproducir lo peor de sus formas) para medrar en programas mediáticos. Esta idea de que homosexualidad se está convirtiendo en glamour y modernidad viene de lejos, y la encontramos ya a principios de siglo. Lo cierto es que, como acabamos de apuntar, fuera de ciertos ámbitos muy restringidos, la homosexualidad sigue sin constituir un modo de vida atractivo o deseable. Por supuesto, Prada dice rechazar sobre todo el fingimiento de estos «homosexuales advenedizos», pero una lectura atenta revela que lo que realmente le molesta es otra cosa. Dado el lamentable estado de la televisión en España, destacar una frivolidad asociada a lo gay (que llevan a cabo, eso sí, «falsos» gays) como causa de los males constituye, por lo menos, un diagnóstico revelador. En otra columna, «¿Adiós al macho?»[16], Prada incide, de manera específica, en uno de los motivos paranoicos de principios de siglo: el de que las dificultades de seducir a las mujeres con las formas de la masculinidad de toda la vida están haciendo que muchos hombres adopten maneras de sarasa: «¿Nadie se ha detenido a explorar las causas del auge de la homosexualidad?», se pregunta un exasperado Prada. Evidentemente, él sí. Pasa horas explorando dichas «causas». Y tiene la respuesta: «Su proliferación tumultuosa nos hace pensar que, junto a los homosexuales con pedigrí, se alistan los homosexuales advenedizos, o sea, quienes han desertado de su antiguo ejército, apabullados o rendidos ante la pujante voracidad de las mujeres modernas». La decadencia social, ahora como a finales del siglo XIX, se manifiesta en términos de afeminamiento; esto hace que «do gay» esté de moda, y los machos de antaño «desertan» como si la virilidad heterosexual fuera cuestión de milicia. El subtexto (indudablemente paranoico) es que la heterosexualidad se enfrenta a una amenaza nunca vista que no viene precisamente del espacio exterior. Es una canción que hemos oído ya, justo cuando se produjo otra reconfiguración de los roles de género como consecuencia de la primera oleada feminista.

Así, las formas de la pluma preocupan a Prada cuando las adoptan quienes no son homosexuales «con pedigrí» (?). Es reconfortante saber que siempre podemos contar con alguien que nos alerte cuando se produzcan infiltraciones. Hubo un tiempo en que el principal problema era abandonar el gueto; ahora hay que vigilar los puntos de entrada porque, según este tipo de razonamientos, hay masas de intrusos dispuestos a unirse al carro, introduciendo mala fe entre nosotros, y nos vamos a quedar sin espacio. Ni hablar: permanezcamos puros. Nada de hibridez cultural, no permitamos que los heterosexuales adopten *nuestra* música, *nuestra* manera de ser, *nuestros* calzoncillos. Hay que detener a los «falsos homosexuales» antes de que sea demasiado tarde: la pluma es nuestra, y Prada nuestro paladín.

Como se ve, el razonamiento llevado a sus últimas consecuencias es absurdo. Pero no es sólo la mala fe de algunos presuntos pseudohomosexuales lo que preocupa a Prada. También nos avisa contra quienes sí son homosexuales, pero no como deberían ser. La columna titulada, simplemente, «Gays», publicada

15 *Blanco y Negro*, 5/9/1999.
16 *Blanco y Negro*, 30/7/2000.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

poco después de una masiva y exitosa manifestación del Orgullo Gay se dirige a los «verdaderos» gays en una retórica que hace uso recurrente de la estructura central de la homofobia liberal. En su uso del «Sí, pero...», constituye todo un ejemplo de los límites de la tolerancia. El texto empieza por constatar que dichas manifestaciones «dejan tras de sí un reguero mixto de indignaciones y aplausos». Su contribución a este debate es que hay mucho que aplaudir en la trayectoria de los gays, ya que han conseguido parar los pies a ciertas actitudes reaccionarias y polvorientas (un claro «sí»). El texto rechaza con vehemencia la homofobia tradicional. *Pero*, añade, hay algunos entre ellos que, como manzanas podridas, ponen en peligro los logros del resto:

> Del mismo modo que las feministas consiguieron en su día el reconocimiento legal de unos derechos que a la mujer le habían sido usurpados, los homosexuales han logrado que lo que hasta hace poco se consideraba una tara y una perversión se haya aceptado como una peculiaridad genética y afectiva perfectamente legítima. Los homosexuales han abandonado ese gueto de clandestinidad (...), para vencer el hostigamiento de los mojigatos, de los machistas obtusos, de los beatorros ultramontanos y demás faunas fósiles. Pero este triunfo –parcial– parece haberlos emborrachado de una especie de fatuidad exhibicionista que amenaza con desvirtuar los principios de su actividad pionera. Esta embriaguez de triunfo la percibo, por ejemplo, en la invasión repentina de una presunta «estética *gay*» que en realidad es más bien una «estética sarasa», y que cristaliza en la proliferación de personajes más o menos mediáticos que alardean de su condición sexual con actitudes que rozan (o directamente incurren) en el esperpento.[17]

Volvemos a encontrarnos con un motivo recurrente en la historia de la representación liberal de la homosexualidad: «Hay gays y gays». Hay «dos tipos» de homosexuales. Los afeminados y los masculinos, los de la «estética sarasa» y los de la otra, la presuntamente «normal». Un tipo es bueno y el otro malo, y no resulta difícil adivinar cuál es cuál según Prada. ¿Cuál es esa manera «buena» de ser homosexual? Suponemos que el discreto, el que modera manifestaciones culturales en lugar de exagerarlas (mucho mejor si no se manifiesta en absoluto o si lo hace con seriedad), el que abandona las marcas subculturales para alcanzar «la normalidad». Prada nos advierte «por nuestro propio bien» que sólo esa normalidad nos salvará de los beatorros y los machistas y que por lo tanto «dos homosexuales» han de mantener a raya a aquellos de entre ellos que no se comporten como es debido. Divide y vencerás. Pero ¿no hay implícito en este enunciado un rechazo de aspectos que, por uno u otro motivo, siempre serán elegidos por ciertos homosexuales como hemos visto en los análisis de la tradición camp? Es el momento de la verdad para el intelectual liberal: aquí es donde realmente se demuestra si lo que se defiende es a «dos homosexuales» o cierto modelo de identidad normalizado en el que simplemente se trata de invisibilizar la homosexualidad.

17 *ABC*, 7/7/2001.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Una cosa es que a Prada, como a muchos de nosotros, no le gusten ciertos comportamientos, excesos o muestras de dudoso gusto. Otra cosa bien distinta es *utilizar* eso para descalificar a ciertos homosexuales. El gusto dudoso carece, recordémoslo, de orientación sexual y política. La nueva retórica heterosexista es la de manifiesta indiferencia por lo que cada uno haga en la cama, pero en realidad lo que se pretende es el silenciamiento de la experiencia homosexual y de determinadas manifestaciones excesivamente molestas de la misma. ¿Se pide que un hincha de fútbol, un millonario, un progre, una madre oculten o disimulen marcas de identidad? ¿Por qué rasgos asociados a la diferencia homosexual (visibles para la sociedad sólo una vez al año) siguen siendo tratados con tanto paternalismo cuando se trata de presencia pública? La alegría del hincha de fútbol, por volver a una comparación clara, tiene manifestaciones cursis, ruidosas, horteras, pero jamás encontraremos que columnistas liberales den en sermonear a «los hinchas» para no perder el respeto del resto de la sociedad. Y menos por falta de gusto en los modos que eligen para expresarse. Podemos dividir la sociedad entre cosas de «buen gusto» y cosas de mal gusto (el comportamiento de los hinchas, ciertos programas de televisión, ciertos individuos que a veces son homosexuales y otras no), si es necesario, y analizar los estragos que esto último causa en la sociedad. Es un tema importante. Siguiendo a Wilde, cuando se pierde el buen gusto, se pierde todo, y estamos cerca de alcanzar un punto crítico a este respecto. Lo que resulta más discutible es utilizar el mal gusto (sin duda insoslayable en algunas ocasiones) para decir a «los homosexuales» cómo tienen que comportarse.

Otra cuestión sería preguntarnos si la mayor preocupación para «los homosexuales» en una sociedad de derecho son los «beatorros y los machistas». Existen, sin duda, y son una lata, pero lo que nos impide superar cierto techo de cristal, el modo de homofobia que se manifiesta con mayor frecuencia y que por lo tanto tiene mayor poder es la homofobia liberal cuyas estructuras se articulan perfectamente en los textos comentados.

Lo que resulta especialmente efectivo (y contribuye a confundir al lector) es la combinación entre una retórica progresista en lo social (Prada alaba fervientemente los logros del movimiento) y una estructura profunda que, si bien no es exactamente antihomosexual, sí insiste en poner unos límites a la visibilidad (en el fondo todo se reduce a un sentimiento personal que se transforma en condena de carácter general apoyándose en discursos homófobos ya existentes). Sus adversativas constituyen el límite absoluto de la tolerancia (y no lo olvidemos: *toda* tolerancia tiene límites): se habla de una igualdad que pasa por la invisibilidad.

La homofobia liberal está arraigada en estructuras profundas de comunicación y a veces sólo necesita insinuarse para hacerse efectiva. Se trata de un motivo recurrente, por ejemplo, en las críticas de cine que hablan de *El diputado* o *La ley del deseo*: el tratamiento de la homosexualidad según enfoques «alternativos» pone al crítico en un brete; ha de enfatizar su posición heterosexista, ha de convertir el tema en algo personal, ha de mostrar su rechazo o socarronería, ha de dudar de las motivaciones del director. Los comentarios sobre Eloy de la Iglesia a finales de los setenta siempre sugerían que el director tenía motivos personales en representar la homosexualidad, pero sin llegar jamás a llegar a

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

formular una acusación que hiciera referencia a la orientación del director. Un enunciado como «Es un homosexual y por lo tanto sus películas hablan de lo que conoce mejor» tiene, por su lógica de perogrullo, menos fuerza de descalificación que formulaciones del tipo «Eloy de la Iglesia presenta a demasiados muchachos sin camisa. Que el lector saque sus conclusiones», ejemplo de la nueva formulación. Las consecuencias de esta nueva actitud que pasa por abierta han resultado particularmente contraproducentes en el desarrollo de la visibilidad homosexual en nuestro país, ya que los términos que propone parecen eminentemente aceptables. Como sucede con otros discursos homófobos en otras épocas, la homofobia liberal no es prerrogativa del heterosexual: se asienta en las actitudes de los propios homosexuales y subyace tras la reticencia apuntada más arriba por parte de los homosexuales a aceptar ciertos modelos identitarios y ciertas actitudes reivindicativas. Muchos homosexuales hacen del rechazo de la pluma parte crucial de su programa identitario, y así caen en la trampa de asentir al discurso de la homofobia liberal.

Y el pacto que se propone por parte del heterosexismo no es especialmente generoso: la homofobia liberal ni siquiera nos ofrece igualdad, únicamente tolerancia; a cambio renunciamos a ciertas posibilidades de visibilidad, a la reivindicación de modelos de vida que se alejan de la pareja monógama, a la lucha contra estereotipos de género, a ciertos sectores de una comunidad cuyo principio de solidaridad es situarse contra la homofobia. El homosexual ha de salir del armario y ha de exhibir las marcas de identidad que le parezca, no porque lo que haga en la cama tenga el menor interés, sino porque en caso contrario se asume tácitamente que su comportamiento (en la cama y fuera de ella) es heterosexual.

El caso Arny: la homofobia sigue viva

Para quienes pensaban, ya en la primera mitad de los noventa, que la homofobia había desaparecido de nuestro país, el «caso Arny» fue una auténtica sorpresa. El extraño asunto, digno de un mal guión (nada encajaba) dio rienda suelta, en enero de 1996, a la expresión del viejo catálogo de injurias, para recordarnos que no había muerto, que sólo estaba adormecida. Unas acusaciones de prostitución de menores se convirtieron en el linchamiento de famosos por su (siempre presunta) sexualidad depravada. Parte de la prensa prefería escuchar a esos chaperos (demasiado jóvenes y demasiado inocentes) para celebrar una ceremonia de la confusión. Y nadie sugirió que en esto podía haber un elemento de manipulación. El ruido mediático hizo difícil saber exactamente de qué se acusaba a estos individuos. Probablemente de nada en concreto (oficialmente de corrupción de menores, pero en realidad no había tales «menores» en el Arny). Simplemente se les asociaba con un local en el que probablemente se había cometido algún delito. Se movilizaron viejas ideas sobre la inocencia de los «menores», sobre la perversión y la perversidad, que generaron toda una cortina de humo sobre comportamientos que, en principio, no dañaban a terceros. En las entrevistas a los chaperos, éstos se dedicaban a salvaguardar su profunda heterosexualidad (se prostituían, por así decirlo, «porque lo exigía el guión»). Así, la prensa más amarillista presentó cuidadosamente a un grupo de chaperos como «víctimas» de corruptores pervertidos. A nadie se le ocurrió que quizá los chaperos simplemente

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

declaraban lo que tenían que declarar para sacar unos cuartos. En estos casos, lo primero que se hace es acusar a los sospechosos habituales, creando una situación retórica en la que los detalles, los contenidos o las argumentaciones son indiferentes. Si se enfrenta en la arena pública homosexualidad e inocencia, la homosexualidad siempre saldrá mal parada. Es un efecto de ideas sobre «el homosexual» que forman parte intrínseca de la categoría y que se remontan al siglo XIX. Lo que vemos aquí es que en absoluto habían sido superadas por la Transición. Por este motivo resultó contraproducente que algunos de los implicados se dedicasen a reforzar las puertas del armario: era una manera de hacer el juego al discurso de la homofobia, que siempre se ha crecido cuando el homosexual trata de ocultarse. Cuanto más insistían en su castidad o en que aquello era cuestión de vida privada, más seguro estaba el espectador medio de que «lo eran». Y eso era todo lo que interesaba.

Como indica Ricardo Llamas, los problemas laborales de unos chaperos eran para todos de la mayor indiferencia. Se trataba, simplemente, de ejercer homofobia, tras un periodo de relativa calma al respecto; de «pillar» a los homosexuales con las manos en la masa, haciendo lo que el imaginario heterosexista les supone que hacen desde que los inventó[18]. Es como si periódicamente hiciera falta un escándalo para demostrar que la homofobia sigue viva y puede ejercerse con total impunidad[19].

Habría que decir que probablemente de lo que se trataba era de vender revistas o de subir índices de audiencia. Y que el ejercicio de homofobia era sólo un medio para conseguir este fin. En otras palabras, la homofobia se instrumentalizaba, y por lo tanto era de segundo grado. En cualquier caso la instrumentalización de la homofobia sólo es posible si ésta sigue viva.

El caso Arny vino a demostrar que incluso en una situación liberal, la homofobia vendía: no fue difícil, en nuestro país abierto y progresista, activar un discurso que nos es familiar. La homosexualidad como rasgo vergonzante, que debe descubrirse, sacarse a la luz. Aquí hay que añadir que la actitud de algunas de las víctimas del asunto, negando cualquier relación con el local, simplemente contribuyó a reforzar el discurso homofóbico (que se alimenta precisamente de cobardía), entrando de nuevo en una dinámica según la cual quien trata de ocultarse es «culpable». Es el momento en que intervenciones más enérgicas (según el modelo homófilo) o al menos ingeniosas (según el modelo camp, capaz de dar la vuelta a la retórica discursiva) podrían haber sido más efectivas que la retórica de negación que alimentaba la homofobia.

El homosexual sigue siendo una posición dentro de un mapa elaborado desde el heterosexismo: puede existir siempre que lo haga en las condiciones decididas desde fuera (que se consideran objetivas). Los intentos de visibilidad se considerarán, a partir de cierto límite, reivindicaciones de discriminación positiva o exhibicionismo innecesario. La privacidad, más que un derecho, es una obligación para el homosexual. En realidad esta actitud nos resulta familiar. Quizá la homofobia liberal sea muchísimo más educada que la retórica que predominaba en el franquismo, pero ¿acaso sus enunciados no

18 Llamas, 1997, p.
19 Véase Juan Vicente Aliaga, *Bajo vientre*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

son idénticos a los que Cansinos pone en boca de Carmen de Burgos en sus memorias?: «Cada uno puede ser lo que quiera.... *pero que no hagan alarde*».

1.2 VISTO Y NO VISTO: EL MOVIMIENTO GAY Y LA MOVIDA HASTA 1990

El impulso normalizador y sus disidentes: ¿qué fue del movimiento gay? Al hablar de la fragmentación del movimiento gay en el capítulo anterior hemos sugerido algunos motivos de tal situación, que continúan presentes a lo largo de los ochenta. Dos eran de especial importancia. Por una parte, el hecho de que el empuje activista tuvo que hacer hincapié en objetivos concretos, por razones estratégicas, pero también porque no había más remedio: era imposible conseguir cualquier cosa sin la legalización. La legalización se equiparó, a efectos prácticos, con normalización. Pero la normalización es un concepto complejo y escurridizo, que no puede aceptarse en cualesquiera términos. Frente al pasado, las condiciones en que se ofrece parecían tentadoras (hasta el punto de que, como hemos visto, discursos en los que subyacía la homofobia se aceptaban como abiertos), pero se sacrificaba un futuro de auténtico cambio de actitudes frente a la homosexualidad. De hecho, la normalización, en los términos en que se produjo tras la revolución de los setenta, supone aceptar una serie de comportamientos que vienen dictados desde el heterosexismo. El resultado fue el de una comunidad gay «normalizada» sólo en su existencia legal, pero que no había alcanzado plena igualdad y seguía sujeta a discursos de discriminación simbólica y cotidiana.

Seguían quedando muchas cuestiones pendientes, como veremos, pero de alguna manera no parecían en aquel momento lo suficientemente motivadoras para emplear tiempo y esfuerzo en la lucha o en la creación de nuevas estrategias para enfrentarse a ellas. El modelo parecía agotado, el ciclo que empezó con el MELH se había cumplido y lo que hacía falta era un nuevo impulso. Se habían hecho conquistas de la mayor importancia: el derecho a existir en ciertas condiciones, además de un cambio de actitudes básico y de la posibilidad de visibilidad en ciertas condiciones (todo ello, hay que insistir, con fronteras a veces estrechas bien delimitadas por el heterosexismo). Pero, con la excepción de unos pocos que siguieron en liza (hay que citar a Fluvià, Petit y Empar Pineda, por ejemplo) la necesidad de formar un frente de avance, de conquistar nuevos objetivos (de imaginar, de inventarse esos objetivos), parecía esfumarse.

Esto por lo que respecta a quienes estaban dispuestos a imaginar un cambio y trabajar por conseguirlo. Pero uno de los problemas fue que no todos los homosexuales habían querido *ese* cambio. La elaboración de una posición desde la que se produce una serie de exclusiones es uno de los rasgos que hacen fuerte el discurso homófilo, pero también una de sus mayores debilidades. El movimiento, basado en una retórica homófila, decía representar a todos los homosexuales cuando, inevitablemente, excluía a una gran parte.

En este sentido, será importante tener en cuenta, por ejemplo, que muchos homosexuales del franquismo se resistirán a aceptar las nuevas condiciones de visibilidad o al menos desconfiarán de los términos en que se les ofrece esta libertad, incluyendo aquellos en que se ofrecía por parte del movimiento.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Suscribo aquí la opinión de Llamas y Vila sobre un error táctico, que simplemente condujo a que muchos se planteasen si el activismo sería una buena idea; la resistencia del movimiento al gueto lúdico tiene como respuesta directa que el activismo sea casi un tema tabú en el ambiente: «Paradójicamente, aunque los espacios de libertad son escuetos, los gays, hasta ese momento dispersos en parques y servicios públicos de estaciones, se hacen a ellos y se acomodan en las estrecheces y las tinieblas de un «gueto despolitizado» y con frecuencia hostil a cualquier viso de activismo»[20].

Una cosa era perder el miedo a la redada y conseguir desaparecer de las listas de perseguidos por la policía. Otra cosa era responder a una nueva situación aceptando las nuevas responsabilidades que ésta comportaba. Hay que decir que el énfasis en la responsabilidad no es un rasgo caprichoso del modelo homófilo. En sus declaraciones sobre la situación del homosexual, Foucault hace un énfasis especial en estas responsabilidades: no se trata de un nuevo conjunto de normas que se impone sobre un colectivo, sino de una ética individual según la cual es menester aprovechar las potencialidades de la situación de marginalidad para moverse hacia nuevos estilos de vida y nuevas formas de relacionarse. Vista así, la responsabilidad lleva a un proceso de crecimiento y maduración y requiere reflexión y continuo enfrentamiento (siempre puntual, nunca dogmático) a los discursos de silenciamiento. Pero, tal como se planteaban desde sectores visibles del movimiento, estas responsabilidades (normalización, salida del gueto) no tenían que ver con una ética personal y se asemejaban demasiado a reglas de catecismo: había buenos homosexuales y había malos homosexuales, unos estaban con el movimiento, otros eran demasiado pasotas y no merecían la liberación.

La resistencia a la normalización no se produce en forma de modelos alternativos al activismo (como sugeriría Foucault), sino que en los mejores casos es defensiva y en la mayoría simplemente perezosa. Por una parte, hemos visto que había una generación que hizo del malditismo un mito: la integración por decreto en el sistema resultaría sospechosa a quienes habían aprendido a valorar la homosexualidad en términos de marginalidad. Integrados de alguna manera en el movimiento para conseguir la necesaria legalidad, obstaculizarán la retórica homófila predominante en éste. Existe aquí un choque entre dos lógicas, entre dos tradiciones que tenían poco en común: la homófila, que buscaba reemplazar la homofobia por una nueva verdad sobre la normalidad del homosexual, por una parte, y la malditista, por otra, que simplemente no quería tener nada que ver con las estructuras que implicaba esa normalidad. Se trata de dos tradiciones que a menudo han evolucionado por separado, y su coincidencia en el movimiento gay (por ejemplo en el FAGC hasta 1978) fue, históricamente, una excepción basada en la coyuntura del momento. Las diferencias de actitud eran, por otra parte, demasiado profundas.

A otros muchos, el momento histórico les sorprendió demasiado acostumbrados a un modo de vida, incapaces de integrarse en otro que se les proponía como «mejor». Es una evolución que simplemente no interesará a una

20 Llamas y Vila en Buxán (comp.), 1997, p. 202.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

parte importante de la población que se llamará homosexual y que permanecerá en una suerte de «*underground*» al margen de los cambios que se producen. Hay un sector significativo entre los gays que no cree en la salida del armario como solución, que no cree en ningún tipo de comunidad, que rechaza la idea de una «cultura gay» que pueda reforzar la solidaridad. La homosexualidad es para ellos una cuestión totalmente individual, y los esfuerzos de articular identidades son sólo un signo de presiones comerciales homogeneizadoras del gusto. De hecho, desde este sector se articulan críticas contra el comercialismo de la comunidad gay, contra el culto al cuerpo, contra el predominio de juventud, de gimnasios. Se plantea una suerte de Arcadia en la que «aspectos superficiales» como los músculos no eran de rigor. Eduardo Mendicutti insiste en esto en sus declaraciones a Arturo Arnalte:

> (...) algunas personas, aunque sea insensatamente, añoran esa época porque recuerdan que la relación con heterosexuales era más frecuente y más clara antes de que se produjera el fenómeno de la liberación de las mujeres. En una sociedad en que las mujeres y las jóvenes apenas salían, los chicos eran tremendamente accesibles. En realidad, la liberación de la mujer han liberado también al heterosexual, que antes estaba que reventaba.[21]

Muchos de estos contactos estaban basados en el intercambio económico, y para muchos siempre ha sido más fácil pagar que tener que desarrollar estrategias de seducción. No es fácil que esta actitud cambie, ya que tiene su lógica (tampoco es una actitud que pueda identificarse exclusivamente con la homosexualidad). Pero hay que reconocer que no se trata de la actitud más democrática ni la que más puede contribuir a una auténtica libertad individual. En este pasado también se habla de una mayor solidaridad entre los homosexuales. Ahora uno sólo encuentra arrogancia y cierta jerarquización basada en el cuerpo o en el dinero. Como razonamiento nostálgico es legítimo y natural, pero entre tanto sentimentalismo se olvida que esta mayor solidaridad provenía de una situación de opresión.

Mientras que algunos disidentes del activismo acabarán por producir un discurso de oposición que se manifestará en grupos como Act Up o la Radical Gay, este segundo sector (muy amplio) no sólo no propone un frente de acción, sino que ataca cualquier intento de formación del mismo como producto del capitalismo. Dado que el consumismo o el mercado no son aspectos exclusivos de la cultura gay contemporánea, tal equiparación entre ésta y aquellos puede leerse como manifestación de la violencia simbólica.

Así, el futuro que prometían los activistas no era igualmente deseable para todos. La utopía activista (tal como hemos visto al estudiar el manifiesto del FAGC) era la normalización, y quizá no era una idea demasiado estimulante en la lista de prioridades de cada uno, no siempre articuladas, pero vividas de manera acuciante. Para muchos la normalidad puede tener sus atractivos. Pero no cualquier normalidad o a cualquier precio. Y para otros la normalidad es, simplemente, un muermo. Por supuesto, monogamia o incluso matrimonio,

21 Cit. en Arnalte, 2003, p. 271.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rechazo de marcas identitarias (consideradas signos de opresión) pueden ser perfectas, pero su consecución no puede equipararse con lo que quieren «los gays»: «los gays» no quieren nada concreto. Proponer una concepción burguesa de la normalidad como ideal político del movimiento no hizo más que restarle base social. Al fin y al cabo, hablamos de una época en que predominaba una concepción hedonista de la sexualidad que nada tenía que ver con la ideología burguesa. Era el momento de explotar la libertad a través del deseo, del placer, olvidando el compromiso o en la fijación de conductas.

Todo esto contribuye a matizar el veredicto oficial de que, una vez logrados unos objetivos mínimos, el «homosexual medio» dio la espalda al activismo que los había logrado para ellos. Es dudosa, por ejemplo, una distinción tajante entre un «nosotros» (los activistas) y un «ellos» (el resto de homosexuales). El activismo no representaba a todos los homosexuales. En realidad, no representaba ni siquiera a todos los homosexuales dentro de la lógica activista. Cuando una lógica se cree representativa de un grupo, (por ejemplo «los homosexuales»), que de hecho incluye varias, y se impone a partir de la exclusión, no puede llegarse a un frente único. Así, el movimiento cae en el error retórico, bien señalado por Foucault, de sustituir la «falsa» verdad heterosexista, por otra verdad «auténtica», «su» verdad. El heterosexismo no se ve así como el problema, sino como la aspiración.

Dado que la nueva verdad tiene sus exclusiones y sus credos, sus ritos y sus ortodoxias, la situación real es la de asimilar un modelo ajeno: ciertos homosexuales se consideran representativos y descalifican las aspiraciones de enormes sectores dentro del grupo de individuos que, desde el heterosexismo, se etiqueta como «homosexuales». Se ha producido una nueva situación de exclusión (al parecer inevitable en lo que hemos denominado «modelo homófilo»), ya apuntada en Gide y en la «Oda a Walt Whitman», en la que hay «buenos» y «malos» homosexuales.

Dado que, en la España de los ochenta, los «malos» eran muchos más que los «buenos» y que los «buenos» tenían mayor acceso a las estructuras de poder, cualquier sentido de dirección desapareció, y las acciones coordinadas se concentraron en organismos muy concretos, únicos puntos desde los que era posible efectuar un cambio. No se trata, pues, de que los homosexuales dieran la espalda al movimiento. El desplante fue, en todo caso, mutuo. Dado su limitado impacto, los organismos tuvieron que concentrarse en ciertos frentes de lucha de manera específica (por ejemplo, la lucha contra el sida o, ya en los noventa, aspectos concretos de legislación, como las leyes de parejas de hecho).

El modelo homófilo desaparece también de la representación casi por completo. Dada la situación de violencia simbólica comentada más arriba, era casi imposible que textos cuyo fin fuera criticar aspectos concretos del discurso homofóbico tuvieran respuesta alguna. ¿Dónde está la literatura homófila de los ochenta? ¿Dónde está el cine dirigido a los homosexuales? Un resultado es que en la liberal España de los ochenta apenas se producían referencias positivas sobre la homosexualidad. Se nos decía que era porque no hacía falta. Cabe sospechar que, además, no interesaba hacerlo. El silencio había dejado de ser forzoso, ahora parecía voluntario. Los ochenta no dieron ninguna película tan contundente en la crítica de la homofobia como *El diputado*. De

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hecho, la homofobia no se critica desde ninguna posición visible hasta los noventa. Esto, a su vez, hacía que cualquier discurso homófilo se observase con desconfianza, como si se tratase de algo discordante.

Todo parece sugerir que el modelo homófilo desapareció precisamente gracias a sus éxitos. Sin embargo, como hemos comprobado, esto sucede cuando no se había llegado a una plena equiparación de derechos o una normalización de la representación. No, recordemos que el mejor truco con que el diablo embaucó al género humano fue el de hacernos creer que no existía. También la estrategia más efectiva de la homofobia en un sistema caracterizado por la defensa explícita de las libertades es hacernos creer que no existe. El modelo homófilo perdió fuerza porque sucumbió a esta tentadora idea. Y sucumbió porque en nuestro país, en parte debido al franquismo, siempre fue débil, precario. Si su punto fuerte ha sido el de mirar a la realidad concreta, es necesario que esa mirada se ejerza desde una posición articulada en lo simbólico, que sea capaz de desplegar estrategias imaginativamente, más allá de las apariencias. La renuncia a la identidad, a la estrategia subcultural, al trabajo imaginativo sobre el discurso, a todo lo que podía hacer posible nuevos cambios, menos obvios pero igualmente necesarios, fueron aspectos que hicieron que el modelo homófilo entrase en crisis durante los ochenta.

La movida y lo queer

Otro modelo estudiado en el capítulo anterior, por otra parte, tenía esa imaginación para buscar nuevos horizontes. El modelo camp trabaja, precisamente, sobre el lenguaje y busca en él posibilidades de expresión y cambio. Pero el modelo camp no puede funcionar jamás en un frente articulado al modo del activismo clásico. Puede contribuir a cambiar actitudes y mentalidades. De hecho, el espíritu de la movida hizo de España un país más abierto en ámbitos concretos: se aceptaba con mayor naturalidad el cuestionamiento de las ortodoxias sexuales. Pero, como sugeríamos, y a pesar de las opiniones expresadas por algunos de sus miembros, la movida no consiguió escapar de algunas de las contradicciones en torno a la expresión de la disidencia homosexual en nuestro país. Cuando sus afines, hedonistas y libertarios, se vieron en el brete de tener que tomar partido en cuestiones concretas de identidad sexual y de oposición a la homofobia liberal, quedaron sometidos al orden del heterosexismo. No todos y no siempre, pero sí lo suficiente como para delatar que lo que se presentaba como comportamientos ajenos a las categorías seguía siendo en ocasiones una manera cómoda de estar en el armario. Junto a actitudes de cierta lucidez, encontramos otras que vivieron el fin de la fiesta a principios de los ochenta de manera más confusa. En muchos casos, la legendaria «ambigüedad», pudimos comprobar, no había sido una declaración de disidencia, sino un billete de vuelta a la respetabilidad tras los excesos de la Transición. Por ejemplo, ya desde sus primeros discos con la Orquesta Mondragón, Javier Gurruchaga se convirtió en el principal representante de cierta cultura reconociblemente camp en nuestro país. *Viaje con nosotros*, su programa televisivo de 1988, era un auténtico escaparate de cultura gay, desde los azafatos hasta los invitados que incluyeron entre otros a Luis Escobar, Sara Montiel, Pedro Almodóvar o José Luis Gómez. Se trataba de una destilación de motivos y guiños en perfecta sintonía con el espíritu de la movida

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

en particular y con cierta cultura gay internacional en general. Sin embargo, cuando desde posiciones homófobas se le presionó para que saliera del armario (durante el «caso Arny»), se refugió en un embarazoso silencio en cuestiones que afectaban a la homosexualidad: estaba bien todo lo que fuera guiño e insinuación, pero cualquier categoría concreta produce incomodidad[22]. La ambigüedad no siempre puede mantenerse. El orden heterosexista exige, con la menor excusa, una definición. Por supuesto, si da igual decantarse por un lado que por otro, esto no tendría que ser un problema. Aquí lo fue. Algunos lo llaman «respeto a la intimidad». En realidad se trataba, simplemente, de violencia simbólica.

Dado que la movida jamás se había propuesto objetivos, tampoco creó estructuras permanentes que articulasen una cultura homosexual o un sentimiento de comunidad o incluso identidad. Se acabaron las estructuras que generaron cierta manera de sentirse y ciertas actitudes, y eso fue el fin de la experimentación y de las actitudes. Quedó una herencia importante, una tradición de goce, de mirada camp que tendrá diversas expresiones a lo largo de los ochenta y de los noventa. La ambigüedad «estaba de moda» (eso sí, siempre y cuando se quedase en ambigüedad) y la herencia incluía la legendaria cláusula desafiante del «A quién le importa» (respuesta: al heterosexismo le importa, y mucho). Era una mentalidad que recorrió nuestra cultura como corriente de aire fresco pero que pronto quedó consignada a ciertos ámbitos como el mundo de la noche urbana, mientras que las viejas actitudes volvían a posarse sobre el resto del campo social.

Qué duda cabe de que fue un avance positivo, en el mismo grado que los logros del activismo. Se había pasado de una gama de comportamientos limitada, que simplemente reproducía formas moralistas o reaccionarias, hegemónica durante el franquismo, a otras que empujaban a la experimentación y al individualismo. Pero esto, en sí, no constituye una conquista. De hecho, una de las lecciones que hemos aprendido de Foucault es la del escepticismo ante cualquier tipo de «liberación» en los términos propuestos por la contracultura de los setenta (de la que la movida asimila un impulso central). Si el problema del activismo fue sustituir una verdad por otra, igualmente alienante (y tan poco «verdadera» como la anterior) la movida sobreestimó la libertad individual como valor, en especial en lo que se refiere a la capacidad de ser uno mismo. Nunca se es «uno mismo». El heterosexismo (y seguimos aquí el razonamiento del filósofo francés) no está presente sólo en las instituciones (como pensaba también el movimiento), sino en estructuras discursivas mucho más profundas que afectan a cómo nos percibimos y que, como insiste Bourdieu, tienen un impacto inevitable en nuestros cuerpos. Al creer fervientemente en la liberación personal, ignorando el discurso desde el que inevitablemente llegamos a esa liberación, volvemos a reproducir las limitaciones de ese discurso.

La salida del armario, nos recuerda Sedgwick, no se produce de una vez por todas: es un largo proceso que nos es impuesto desde fuera; abandonamos un

22 Equivalentes en otros países supieron sortear los obstáculos con mayor lucidez: pensemos en Boy George, que tras flirtear con la ambigüedad supo, con la llegada del sida, hacer declaraciones positivas.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

armario y ya se nos ha metido en otro. Quienes vivieron la movida salieron del armario, con vitalidad, de manera explosiva. Fue un experimento estimulante, fortalecedor. Pero se olvidó que no podía quedarse simplemente en un esfuerzo puntual. Lo que sucedió fue que, de relación dinámica entre nuevas y viejas actitudes, se pasó, simplemente, a una categoría.

A mediados de los ochenta, para algunos jóvenes inquietos, la movida era un lugar común que muchos querían simplemente reproducir. La oposición dinámica entre movida y hegemonía conservadora se había expresado en una serie de signos: peinados, ropas, música, actitudes frente a la vida, ritos, parafernalia, lenguaje. En aquellos momentos era fácil asimilar esos signos sin identificarse necesariamente con la relación dinámica a la que servían de expresión. El pelo púrpura, por ejemplo, tenía en los setenta un sentido radical de enfrentamiento al sistema, pero cuando en los noventa alguien se tiñe el pelo de púrpura como referencia a cierto tipo de vida, el signo ha perdido la tensión que le daba significado, ha perdido su sentido de enfrentamiento. Es, simplemente, una cita de una forma de oposición que tuvo mucho sentido entonces. Pero cada época ha de inventar sus signos de rebeldía: jamás valen los de la anterior.

Si el movimiento gay arrastra los problemas intrínsecos al modelo homófilo, presentes ya en formulaciones decimonónicas, en quienes se identifican con las actitudes de la movida se dejan sentir los lastres del modelo camp y del dandismo. De nada le sirvió a Wilde jugar con la retórica, de nada le sirvió la ambigüedad. De hecho, la ambigüedad sólo es cómoda cuando se dan ciertas condiciones de tolerancia. Y esto porque en esas condiciones se considera que la ambigüedad constituye invisibilidad. Si éstas cambian, la indeterminación puede volverse en contra del individuo, y así ha sido históricamente. No hace falta remontarse al cambio que se produjo con la llegada del franquismo: basta recordar cómo la llegada del sida repercutió en una vuelta a viejos motivos (que ya parecían superados) para la representación de la homosexualidad. Este cambio empieza por afectar a los miembros más vulnerables de la comunidad, pero acaba por generalizarse. El modelo camp enfrenta individuo y sistema, pero en la mayoría de las ocasiones tal enfrentamiento es meramente retórico. Y, sobre todo, cae en el error de considerar la homofobia simplemente como una actitud de ciertos individuos. La homofobia es un efecto de discurso, se construye socialmente y tiene raíces muy profundas que el mero ingenio o la manifestación de una individualidad irreducible jamás podrán arrancar por sí solas.

Quienes vivieron la movida también evolucionan. Se habla de las drogas y el enfrentamiento a una realidad que no podía negarse durante mucho tiempo. Uno de los problemas de las actitudes *queer* como modo de vida es que la experimentación continuada suele llevar al cansancio. Todos acaban buscando un nuevo centro que estabilice la vida. Los peinados y la espectacularidad son fáciles de conservar, como también lo es la voluntad de estilo. El *vivir* continuamente en la experimentación es mucho más difícil. Ésta es la diferencia entre una actitud *queer* y lo *queer* como simple etiqueta. Los primeros años de la movida siguen punto por punto el modo de vida y la perspectiva ante la cotidianeidad y la sexualidad que se considera el correlato de las formulaciones *queer*. Pasan los años y la movida, que había rechazado las etiquetas, se

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

convierte a su vez en una etiqueta, una suerte de marca de fábrica, que implica determinados comportamientos, determinadas ortodoxias.

Tanto en el caso del activismo como en el de la movida resulta insoslayable un problema: el de no poder encontrar una suerte de centro de gravedad que proporcione cierta unidad a la resistencia frente a un discurso heterosexista de marginalización. Por supuesto, este centro de gravedad siempre había estado ahí, y a veces casi había llegado a cuajar, sólo para ser insistentemente rechazado. Me refiero al presunto problema de la identidad.

A vueltas con la identidad

Uno de los principales puntos ciegos en la evolución de los homosexuales fue siempre el problema de la «identidad». Las opiniones que se encuentran en las entrevistas realizadas por Armand de Fluvià[23] sugieren esta idea. Se trata de respuestas a una serie de preguntas, realizadas en torno al año 2000, casi todas referidas a la primera oleada del movimiento gay. La formulación de la pregunta sobre la identidad resulta en sí significativa: «¿Crees que existe o existirá en el futuro una identidad gay?». Es decir, la pregunta asume que existe algo objetivo denominado «identidad» sobre cuya definición están todos de acuerdo. Además, la identidad se ve como hecho consumado o consumable, no como algo optativo que podemos utilizar. En pocos casos el entrevistado responde a esta pregunta de manera serena. Ventura Pons aparece, de hecho, como el único caso que afirma que tal identidad existe y punto[24]. Las demás opiniones se dividen entre quienes matizan con infinita cautela la pregunta (por ejemplo, Iago Pericot dice que existe pero que no le interesa en absoluto[25]), quienes no contestan directamente y quienes bordean el exabrupto[26]. Sin duda, la cuestión de la identidad toca un punto sensible para los entrevistados. Al estudiar sus respuestas, podemos atisbar razones de tal nerviosismo.

En principio, la mayor parte de los históricos de la cultura gay entrevistados coinciden en el rechazo tajante a la identidad. Da la impresión de que para ellos la identidad es un engaño en el que ha caído demasiada gente hoy en día y, en cierto modo, ha cerrado la posibilidad de progreso del movimiento gay (por ejemplo en los casos de Pericot, de Germà Pedra o de Jokin Armendariz). La identidad parece ser para ellos el timo de la estampita: promete mucho, no da nada. Parte del nerviosismo viene de esta diferencia entre la aceptación general de la identidad y su valor real. En las opiniones citadas, se habla de la identidad como algo que viene del extranjero para «secuestrar» nuestros impulsos culturalmente específicos (por supuesto antiidentitarios). La identidad gay se ve así como una nueva manifestación de imperialismo cultural; quizá, de hecho, el principal vehículo de tal imperialismo. En general, encontramos una tendencia recurrente a identificarla con el gueto (véase también declaraciones de Josep Antón Codina, de Nazario), lo cual lleva a una valoración negativa (en los setenta el gueto era algo que se debía superar). Del gueto se pasa al exceso de comercialismo, que se ve como el principal problema

23 Véase Fluvià, 2003.
24 Ibíd., p. 93.
25 Ibíd., p. 121.
26 P. ej., véase ibíd., pp. 69 y 74.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

de la vida gay (frente a los tiempos dorados de la solidaridad). Además de identificarse con el gueto comercial y con un capitalismo ajeno a nuestra tradición, la identidad se ve simplemente como cuestión de cosmética: en varias intervenciones encontramos cómo la idea de identidad que subyace tras la descalificación de la misma se reduce a signos externos, como maneras de vestir, de llevar la perilla o de cortarse el pelo (por ejemplo, véase la respuesta de Lluís Escribano i Fraile). En estos signos, se sugiere, desaparece la autenticidad del homosexual que tanto se esforzaron por lograr en los setenta. La identidad, con sus indudables atractivos, es así, también, una nueva versión del canto de las sirenas homérico: quienes sucumben a él se ven abocados al naufragio. El veredicto es casi unánime: la identidad es la raíz de los males de la cultura homosexual en España.

La debilidad de esta conciencia común y la capacidad para hacer uso de ella es uno de los aspectos que distinguen la situación en España de la de los países anglosajones. En realidad, el problema es doble: por una parte existe una negación de la identidad, perfectamente articulada tanto por parte de la plana mayor del movimiento catalán de los setenta como por parte de los representantes de la movida; pero, sobre todo, existe, como hemos visto, una confusión sobre el propio concepto de identidad. Esta confusión se expresa de maneras bien distintas. Digamos, por ejemplo, que la ecuación que iguala identidad, gueto y comercialismo es errónea. Una identidad activa y de carácter estratégico nunca se ha impuesto en este país. Por supuesto, se han importado modas, peinados, ropas, perillas y calvas anglosajonas, pero se trata del tipo de proceso que se da en otros campos: la televisión, la música, la literatura, por no hablar de retórica política y de medidas económicas. Lo más importante es que todo esto son signos: al igual que el pelo púrpura no representa las actitudes de la movida, la cabeza rapada, los pectorales modelo Calvin Klein o la «perilla L.A.» (en realidad tomada de las subculturas latinas) no tienen gran cosa que ver con la identidad gay.

Es lógico que las posiciones *queer* sean refractarias a las identidades. Esta resistencia forma parte de su lógica. Toda identidad se percibe, desde estas posiciones, como un intento (ilegítimo) de territorializar el comportamiento «desde fuera», poniendo barreras a la mitificada individualidad.

Menos coherente resulta que esta resistencia se dé, también, en el seno del propio movimiento gay, basado en una lógica homófila que desde sus orígenes se articula en forma de cierto tipo de identidad que sólo desaparecerá con la integración. De hecho, es posible que tal resistencia tenga algo que ver con la fragilidad de la conciencia homófila en nuestro país.

Lo cierto es que no se trata tanto de estar en contra de la identidad como de *decir* que se está en contra de la identidad: la identidad constituye una suerte de chivo expiatorio para explicar el modo en que el movimiento gay sucumbió al empuje de realidades que no habían planeado y que han producido un cambio en el panorama que se valora negativamente (se ha sustituido la vieja aspiración ecuménica por una jerarquía de cuerpos y aditamentos). Pero la disconformidad con el modelo identitario anglosajón no implica que *cualquier* intento identitario sea necesariamente superficial, capitalista, reaccionario o imperialista. Llega el momento de dilucidar algunas confusiones sobre la identidad que permitan una recuperación estratégica del término.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

El comentario más lúcido al respecto en las entrevistas de Fluvià viene de Eliseo Picó[27], uno de los ideólogos del FAGC, la excepción en aquellos años a las voces contra la identidad. Para él, el cultivo de la identidad es, simplemente, una necesidad. No hay manera de escapar de cierta identidad, así que es mejor adquirirla en nuestros propios términos. O aceptamos la que se nos impone o construimos una nueva. Dar la espalda al problema no llega a otra cosa que la disolución del grupo, lo cual equivale al triunfo de la homofobia.

El terror a la identidad que ha manifestado la plana mayor del activismo se debe a una confusión epistemológica: la «identidad» no tiene por qué ser algo fijo y definitivo, que limite las posibilidades de expresión y experiencia de individuos, que convierta a los gays en clones; no es, muy específicamente, un programa, una dogma que hay que seguir. Hay que recurrir a conceptualizaciones de la práctica identitaria que por algún motivo jamás han calado aquí: una identidad que es provisional y estratégica; una identidad que es herramienta, no arnés; una identidad que puede integrar el placer y la ironía, que contiene elementos lúdicos, que evoluciona según las necesidades del momento. Sobre todo, la identidad supone la inserción en la cultura de los homosexuales, y esa inserción puede dar lugar a la resistencia en términos de reflexión sobre la propia cultura. Al rechazar en bloque la identidad como si sólo fuera una amenaza externa, perdemos toda posibilidad de articulación de una posición básica desde la que pueden estructurarse estrategias.

Históricamente hemos comprobado que la identidad no es una esencia que se deba descubrir, sino una respuesta a discursos ideológicos impuestos desde fuera. Las presiones que existían para convertir al homosexual en un ente patológico provocan discursos homófilos que tratan de redefinir la homosexualidad o discursos que afirman la marginalidad desde la experiencia del placer. Estos discursos no son manifestaciones de algo que caracterice invariablemente a un grupo de individuos: son historias, marcos de referencia que unen a este grupo constituido por el discurso heterosexista y organizan una respuesta. La debilidad de estos discursos, sean camp, malditistas u homófilos, siempre conduce, como sucedió durante el franquismo, al predominio de otros, claramente opresivos.

En realidad, la identidad no es más que un punto de partida común, tan abstracto y de alcance tan reducido como se quiera, en el que podemos apoyarnos. Pero se trata de un punto de referencia importante, sin el cual no somos nada. Es lo que permite un sentido de grupo, de comunidad. La identidad, en su expresión mínima, es un sentido de pertenencia que se expresa no sólo en signos externos, sino también en rituales y en hábitos.

Cabe preguntarse por qué la identidad homosexual ha sido tan mal entendida y tan ampliamente rechazada en nuestro país. En efecto, las reservas frente a algún tipo de identidad colectiva no se dan en otros campos de la cultura hispánica. No se puede hablar de una resistencia general a articular grupos como referentes culturales. Existe, como en todas las sociedades, el orgullo de pertenecer a un grupo determinado (que conlleva, no lo olvidemos, toda una retórica de exclusiones). Es posible que los españoles, como señala Jordi Petit

27 Ibid., p. 145.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

para explicar las bajas cifras de asociacionismo en los colectivos gays, seamos refractarios a las afiliaciones[28], pero esto no significa que no surjan aquí identidades de grupo. Las conciencias nacionalistas, por ejemplo, se han desarrollado con fuerza y han arraigado en diferentes comunidades. Este sentimiento de pertenencia siempre se basa en una ficción o en algún rasgo que se valora simbólicamente más allá de lo que el rasgo significa en sí. El nacionalismo es una ilustración de lo primero: aquí el sentimiento de pertenencia a una comunidad se basa en el compartir unos mitos fundacionales, a veces legitimados por la Historia, otras por el mito. En cuanto lo segundo, las culturas que se organizan en torno a los fans futbolísticos son un buen ejemplo: uno «pertenece» a un equipo a partir de una valoración excesiva de una actividad puntual; la práctica deviene en mito[29].

Si a través del nacionalismo ciertas comunidades cuyos miembros no comparten otros rasgos comunes esenciales que la voluntad de pertenecer a ellas (por ejemplo «los catalanes»), consiguen convertir unos mitos (cuya verdad histórica bien puede ser precaria) en un horizonte de progreso más allá de las diferencias entre los individuos, lo que cabe preguntarse es por qué la homosexualidad no llega a estructurarse en términos similares; los paralelismos son más que evidentes: «los homosexuales», como «los catalanes», comparten un pasado de opresión, existen ciertos aspectos concretos que nos unen y que afectan a nuestras vidas cotidianas, todos estamos sujetos a unos discursos que pretenden saberlo todo sobre nosotros sin atender a nuestra experiencia, mantenemos cierta distancia frente a ideas absolutas (en el caso de los catalanes sobre España como unidad absoluta, en el de los homosexuales sobre lo que se asume sobre el género y sexualidad), etc. Es evidente que la reticencia a hacer de la orientación sexual un discurso identitario se relaciona con las peculiaridades de la homosexualidad como rasgo de definición cultural[30].

La sexualidad se percibe como algo perteneciente a la esfera de lo privado, es decir, algo que pertenece individualmente a cada persona. Los españoles estamos demasiado apegados a la idea de que la sexualidad es simplemente algo que viene de dentro, que se expresa de manera espontánea y que resulta independiente de ideologías sociales. Las declaraciones públicas sobre sexualidad en este país, como hemos visto, tienden a realizar siempre la misma operación ideológica: se insiste en que es un «problema de cada uno» y por lo tanto no hay que objetivarlo. También hemos sugerido que esto forma parte de una situación de violencia simbólica.

28 Petit, 2003, p. 24.

29 En la identidad de grupo resultan importantes los símbolos (que expresan la presencia), las actitudes (se crea cierto *habitus* común) y los mitos fundacionales (que legitiman la unidad del grupo). Estos signos no se perciben como opresivos, son simplemente convenciones que no van más allá de su función aglutinadora. Así, entre los miembros del grupo habrá diferencias abismales, pero existe en el conjunto de rasgos comunes algo que les permite identificarse con cierto orgullo como catalanes («la emoción al escuchar una sardana», la mística en torno a la lengua), hinchas del Real Madrid (el triunfo frente al Barcelona), católicos (la misa diaria o semanal, ciertas actitudes moralistas que siguen al Papa sin titubeos) o cinéfilos («*Casablanca* / *Ciudadano Kane* / *La regla del juego* es una obra maestra»). O todo a la vez: uno puede pertenecer a varios de estos países imaginarios.

30 Quizá, el principio de una respuesta estaría en una comparación entre las ideas que llegan a galvanizar conciencias y constituir grupos en este país (el nacionalismo, el fútbol) y las que no (la orientación sexual). En general, parece que se trata de restringir la sexualidad al campo de lo personal. Existe una diferenciación ente lo público y lo privado que en la cultura española se salda a favor de lo segundo. A grandes rasgos, el ámbito de lo público está debilitado en nuestro país. Una consecuencia es que, a la hora de organizarse socialmente, se prefieren estructuras tribales (basadas en contactos entre individuos entre los que existen simpatías o lazos familiares) a las estructuras cívicas (basadas en la objetivación de reglas del juego). Esta objetivación siempre ha sido difícil en la cultura española.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Un problema aquí es conceptual: en realidad, no es relevante utilizar la distinción público-privado para estructurar toda la experiencia humana. Se trata de una oposición falsa en lo que se refiere a la sexualidad. Como hemos ido viendo en este libro, la sexualidad ha sido, a lo largo de la Historia, algo que se ha construido a través de instituciones concretas y de prácticas que no tienen por qué justificarse. La sexualidad se encuentra articulada de maneras muy específicas a nivel del inconsciente social, y a partir de ahí afecta a todas nuestras conductas y nuestra visión del mundo.

Así, al considerar el deseo sólo como parte de nuestra personalidad perdemos cualquier posibilidad de estudiar los modos en que la ideología que la construye puede afectar a nuestros comportamientos y actitudes. El resultado fue que en el caso concreto de la homosexualidad, resulta casi imposible proponer un horizonte común que esté por encima de los intereses individuales, por mucho que, como veremos, sí existe un problema común. Por esta razón, los personalismos causaron aquí mayor perjuicio al movimiento que en otros países: mientras que en los Estados Unidos activistas como Larry Kramer mantenían su conciencia de homosexual por encima de las disensiones de grupos (y de enfrentamientos personales tan públicos como feroces), en España las diferencias, por ejemplo, entre Petit y Fluvià produjeron una fractura que ningún sentimiento identitario podía salvar; los partidarios de cada uno de ellos cierran filas constituyendo dos frentes paralelos cuyas acciones en común son, aún hoy, escasas (al mismo tiempo, cada parte da muestras de eficiencia en terrenos bien acotados).

Por otra parte, sugiero que es necesaria una matización: a medida que avanzaban los noventa, existía cierto orgullo de pertenecer a la cultura gay, pero aún así las declaraciones negaban aplastantemente tal orgullo y acababan diciendo que lo importante era ser persona.

También se explica que estos problemas empezaran a tener relevancia a principios de los ochenta, con la llegada de la legalización. La represión funcionaba como aglutinante en otras épocas. Con el paso del tiempo, el problema parece haberse agravado. Por supuesto, hemos sido excesivamente permeables a recetas que vienen de fuera para articular signos homosexuales, pero en parte esto se debe a que desde principios de los ochenta la creación de signos propios brillaba por su ausencia. Además de ser permeables al imperialismo, fuimos permeables al discurso homófobo.

1.3 CUESTIONES DE REPRESENTACIÓN

¿Imágenes positivas?

¿Hay maneras «mejores» y «peores» de representar la homosexualidad en los medios de comunicación? ¿O la gente va a la suya y la cosa no tiene maldita importancia? ¿Fueron Pepelu o el tío Willy, denostados ejemplos de representación mediática de la homosexualidad a mediados de los noventa, responsables de un solo ataque homofóbico, siquiera de una mirada de reprobación? A veces sospecho que discutir en términos prescriptivos sobre las «mejores» maneras de representar la homosexualidad es una ocupación tan vana como banal, dado que, al hablar de cultura gay, todo «nosotros» es precario, nada

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

«nos» representa realmente y no tenemos que «darnos» por aludidos. Esto no quiere decir que no sea útil preguntarse por qué las imágenes sobre la homosexualidad desde el heterosexismo siguen ciertas fórmulas. Y, en especial, por qué *esas* fórmulas y no otras. Por qué, en otras palabras, se prefiere un Pepelu como imagen del homosexual a, digamos, un presentador de telediarios. También creo relevante señalar que, tanto en el caso de Pepelu como en el del tío Willy, se trataba de intentos deshonestos de representar la homosexualidad a la medida del espectador heterosexual. Pero esto no sería preocupante de haber habido otras alternativas con el mismo potencial de difusión.

Las representaciones se activan y se apropian y en ciertos entornos, ambas podían ser un contraste refrescante frente a otras más violentas y estereotípicas. En efecto, nunca se sabe cómo va a leerse una representación, en qué dirección va a apropiarse una imagen. No hay imágenes positivas, sólo maneras positivas de considerar ciertas imágenes, y con lo que hay cada uno hace lo que quiere. O lo que puede. En este sentido, el problema de ciertas representaciones está en el modo fácil en que son apropiadas por la homofobia en un momento dado.

A lo largo de la historia de la representación homosexual, ha habido una gran preocupación por el estereotipo. El estereotipo puede ser apropiado por el homosexual, que puede agradecer la visibilidad, pero en realidad es producto del discurso heterosexista y constituye un mecanismo de control de la homosexualidad. El esterotipo sólo libera a partir de un esfuerzo subcultural considerable. Uno de los aspectos que nos ha venido preocupando a lo largo de estas páginas es el de la diferencia entre una representación en términos de estereotipos heterosexistas y una representación de la experiencia homosexual (que también puede realizarse a través de estereotipos, pero que parte de vivencias propias y no de éstos). Es una distinción que no ha sido superada por completo en las últimas décadas. A principios de los noventa era difícil que el homosexual hablase en primera persona en los medios de comunicación. Su discurso estaba siempre limitado por el estereotipo y existían límites claros en torno a las imágenes positivas.

Uno de los ejemplos palmarios de la pervivencia de la vieja retórica fue Pepelu, el adlátere de Pepe Navarro en el programa *Esta noche cruzamos el Mississippi*. El uso de un paradigma liberal hace difícil hablar de homofobia en este tipo de imágenes. Sin embargo, hay dos motivos por los que tal imagen resulta discutible desde una perspectiva gay. Primero, porque utiliza el estereotipo tal cual, ajeno al cambio histórico que se había producido; segundo, porque, en realidad, el homosexual sigue sin expresarse en primera persona. Podemos discutir ambos aspectos por separado.

Pepelu era «el rarito», encarnaba un estereotipo cómodo para el espectador medio, ya que no constituía una amenaza contra estructuras heterosexistas. No era fácil imaginar a Pepelu en una manifestación de orgullo. Mientras crecía el fenómeno Chueca, Pepelu mantenía el discurso de esclavo. Hablaba como los «viejos» homosexuales de las viejas historias. Sus creadores habían cerrado los ojos y los oídos a los nuevos tipos de homosexuales que había generado la Transición: tipos cuyos rasgos sobre sobresalientes eran la afirmación, la belleza, el sentido del estilo, el exhibicionismo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por otra parte, la experiencia homosexual positiva no se expresaba en primera persona. Pepelu era una proyección heterosexista, un tipo hecho a medida del prejuicio, una marioneta que decía las cosas que se supone que dicen los homosexuales afeminados. El guión le daba una visión de la sexualidad infantil, medrosa, apocada y le concedía un ingenio, limitado (aunque quizá dicha limitación era de los propios guionistas). No es de extrañar que fuese un personaje que encantaba a las amas de casa: no había nada en él que pudiese cuestionar los rasgos que se atribuyen a los homosexuales. Confirmaba cierta visión del mundo, pues, y estampaba el sello de liberalismo en conciencias que, colmo de la modernidad, recibían con desenfado la presencia de un homosexual en televisión.

Un criterio para evaluar tal representación ha de ser comparativo. El problema, en último término, no es intrínseco a representaciones como Pepelu o el tío Willy. No ya porque «existan homosexuales así», lo cual quizá sea cierto, sino porque ninguna representación en sí es determinante. Pero importa un entorno cultural. Si las *únicas* representaciones de homosexuales bien difundidas son Pepelu o el tío Willy, esto crea una limitación a partir de la cual se asume que todo homosexual puede asimilarse a estos estereotipos. Salvando las distancias, el proceso no es distinto del que se daba en el franquismo: dado que el homosexual estaba silenciado y nadie podía conocer a un homosexual, el estereotipo suplía la experiencia. Pepelu y tío Willy eran homosexuales de segunda mano, copias de copias de copias.

Pero Pepelu y tío Willy pronto dejaron de copar la gama de representaciones posibles.

A finales de los noventa, las representaciones homosexuales se multiplicaron en los medios de comunicación, al tiempo que el fenómeno Chueca condujo a una proliferación de publicaciones en las que se expresaba el punto de vista homosexual. Un resultado es que, a partir de estos momentos, cada representación de la homosexualidad tiene menos importancia de la que tenía.

A pesar de las numerosas quejas sobre cierta homogeneidad, hay que reconocer que el estado actual es de relativa normalidad. No sólo porque la proliferación de medios hace más fácil el acceso a modelos de vida y contactos con otros homosexuales, sino porque la mirada homosexual aparece ahora también en ámbitos antes coto del heterosexismo. De hecho, no es ignorada ni siquiera en los programas de televisión dirigidos al público general. Desde finales de los noventa, la experiencia homosexual tiene una voz fuerte en el discurso público (por mucho que quede reducida a ciertos temas). Y esto significa, por ejemplo, que la homofobia indiscriminada no queda sin respuesta, (pensemos en todos los chistes homófobos, la expresión de injuria que pasa por televisión sin que nadie la desautorice). Nos puede gustar o no el modo elegido, sus formas, sus modales, pero sin duda la potencialidad de un discurso de respuesta es mucho mayor ahora que cuando lo único que teníamos era el silencio. La multiplicación de estereotipos ha hecho que la estereotipación sea menos dañina. Lo importante ahora es la posibilidad de que la experiencia homosexual cobre importancia. No es que esto vaya a ser suficiente (*nada será suficiente*). Pero en tanto las actitudes predominantes sean heterosexistas, constituye un movimiento en la dirección adecuada.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

La representación es importante, pero de nada nos servirá decidir de antemano cuáles son las representaciones buenas y las representaciones malas. Se ha llegado a un momento en que la variedad es mayor de lo que ha sido nunca. Es más, ahora, por fin, existe una amplia gama de manifestaciones sobre la experiencia homosexual. Los homosexuales no son simplemente objetos de análisis: también pueden hablar en primera persona, crear un discurso frente al estereotipo. Es cierto que gran parte de estas manifestaciones rara vez abandonan los límites de la subcultura, pero esto puede ser considerado algo positivo: lo que significa es que cuando alguien necesita referentes positivos sabe dónde acudir para conseguirlos. Indirectamente, estos referentes subculturales fortalecen una conciencia que tiene cada vez mayor impacto normalizador sobre la sociedad en general. Por otra parte, resulta innegable que en los medios de comunicación «generales» siguen favoreciendo las imágenes tradicionales: la loca, el homosexual promiscuo, el amanerado. Pero la nueva situación cambia el significado de estas representaciones. De ahí la importancia de Boris Izaguirre.

Hay que volver a la diferencia entre estética y política que, de alguna manera, se fundían en el discurso de la homofobia liberal. Sin duda, las actuaciones de Izaguirre son un ejemplo de mal gusto. Pero recordemos que estamos en un medio y en un programa que no pretende otra cosa, que se *caracteriza* por ese mal gusto. Para los seguidores de *Crónicas marcianas*, el mal gusto de Izaguirre es un rasgo positivo, con el que pueden identificarse. En este medio, tiene sentido: la espectacularidad del mal gusto es la medida de su éxito. Por otra parte, hay que evitar que el mal gusto se transforme en condena en términos políticos: no podemos dejarnos arrastrar por el argumento de Prada de que estos personajes de la «dan mal nombre al resto de la comunidad gay». Entre otras cosas, porque hay una diferencia abismal entre el estereotipo tal como se representaba en el pasado (por ejemplo Pepelu) y el que Izaguirre activa. Izaguirre «suelta» pluma, pero no «se le nota» la pluma. La espectacularidad de Boris Izaguirre se expresa en sus propios términos, no en el de la homofobia tradicional. Según la retórica del discurso camp, toma como punto de partida los rasgos del heterosexismo para llevarlos al absurdo y darles un uso nuevo. En este sentido, la posición de Izaguirre es una posición de poder, la de Pepelu no lo era. Es más, en el ámbito en que se desenvuelve, Boris Izaguirre es una estrella y compensa por la invisibilidad en otros campos de la sociedad. Desde esta perspectiva, su imagen es eficaz. Es un cambio crucial: tenemos homosexuales mediáticos, a los que no se puede «pillar» en escándalos, que resultan figuras positivas en su propio contexto. Queda pendiente (y habrá que librar en algún momento) la batalla por el buen gusto.

La importancia del estereotipo residía en su omnipresencia, pero también en la falta de alternativas. El estereotipo era la única manera en que «el público general» podía conocer a los homosexuales. Ahora, la mayor visibilidad hace que sea más fácil conocer homosexuales de primera mano, con lo cual el estereotipo ha pasado a ser simplemente una representación más, de menor impacto sobre la percepción general de la homosexualidad. Mientras que imágenes como Pepelu eran condescendientes, con Boris Izaguirre tenemos visibilidad y expresión de una mirada homosexual en un medio público, sin que tengamos que preocuparnos porque ello afecte a la imagen que la sociedad se

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hace del homosexual: en teoría, nada impide que la sociedad vea a otros homosexuales. Todo es cuestión de que la gente deje de buscar excusas para no salir del armario.

¿Quién teme a la subcultura? Cine y representación

Tras las declaraciones de principios implícitas en la oleada de películas con homosexuales de fines de los setenta, como *El diputado*, asistimos a un periodo de silencio casi absoluto en la representación fílmica de la homosexualidad en nuestro país. Dejando de lado algunos personajes secundarios, a partir de cierto momento en los ochenta, se da un páramo en este sentido. Se reproduce la instancia al silencio de que hemos hablado más arriba y continúa la confusión que percibíamos en *La muerte de Mikel*. Recordemos, por ejemplo, que, incluso a principios de los noventa, la publicidad de películas que en teoría podían resultar atractivas a un espectador gay como *Compañeros inseparables* (una crónica sobre el primer impacto del sida en la comunidad gay estadounidense dirigida por Norman Renée) o *El condón asesino* (basada en los comics de Ray König) se heterosexualizaban. Predominaba el miedo de que una película marcada como gay pudiera ahuyentar al público. El caso es que, a pesar de todo, ambas fracasaron en taquilla, y el resultado fue que el espectador gay no se sentía interpelado, que éste apenas existía para los discursos de producción cultural. Incluso para los que podrían serle de especial relevancia.

La invisibilidad no es absoluta, y los años noventa fueron relativamente pródigos en representaciones de la homosexualidad. La contradicción que interesa no está ya en el conflicto *entre* modelos de representación, sino en la que existe dentro de la propia situación española: la tensión entre un liberalismo político y la puesta en juego de estrategias de representación conservadoras que siguen estructuras heterosexistas que hemos estudiado en estas páginas. No se trata de protestar por lo que falta, sino analizar lo que hay, lo que se construye cuando el cine español reciente habla de homosexualidad. Sólo así podemos analizar las contradicciones dentro de los hábitos de representación.

Es sólo en los noventa cuando se produce por primera vez una pequeña oleada de películas que tiene en cuenta los espectadores gays, que los busca como un sector un público bien definido, incluyendo aspectos subculturales reconocibles no por quienes buscan en la homosexualidad un espectáculo exótico, sino por quienes la viven. Nos encontramos ya en territorio Chueca en cuanto a modelos de percepción. A *Amor de hombre* (1997, de Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra) sucedió *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997, de Dunia Ayaso y Félix Sabroso), dos películas claramente subculturales a las que hay que añadir *Más que amor frenesí* (1996, de David Menkes y Alfonso Albacete), permeada por el espíritu promiscuo de la movida, pero mucho menos tímida a la hora de reconocer el estilo de vida gay. La tendencia continuó con productos cada vez más caros y de mayor impacto. La cosecha de finales de los noventa incluía, en un par de años, títulos como *Plata quemada* (2000, de Marcelo Piñeyro), *Sobreviviré* (1999, de Menkes y Albacete), *El mar* (2000, Agustín de Villaronga), *Krámpack* (2000, de Cesc Gay), *Amic/Amat* (1999, de Ventura Pons) y *Segunda piel* (1999, de Gerardo Vera), de la que hablaremos más adelante. Y eso sin contar con la inmensa minoría de

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

personajes secundarios gays en películas como *La ardilla roja* (1993, de Julio Medem), *Martín (Hache)* (1997, de Aldolfo Aristarain) o *Caricies* (1998, de Pons). Todo esto hace preguntarse con cierta regularidad a nuestros alarmados comentaristas culturales (como hemos visto) si no será que lo gay «está de moda» (respuesta: no, «do» gay *no* está de moda).

Es un fenómeno cuya frecuencia en el cine español es rasgo de especificidad cultural (quizá no exclusiva). La pasión por la delimitación de un «estilo de vida gay» que es el «dugar natural» de «los homosexuales» sigue siendo uno de los puntos de partida en el cine gay «*mainstream*», tanto en Norteamérica –*The fluffer (El estimulador), El club de los corazones rotos*, por mencionar dos ejemplos de fin de siglo– como en Gran Bretaña –*Beautiful Thing*–. Esta última, por ejemplo, se centra en «llegar a ser» gay y sólo en segundo lugar «llegar a ser» persona. Es cierto, como suele decirse en España, que lo segundo es infinitamente más importante que lo primero. Pero en cualquier caso el cine tiene una capacidad para aislar áreas de la experiencia, y «llegar a ser gay» es un área lo suficientemente importante y compleja como para merecer tratamiento fílmico. Una comparación con *Krámpack* puede ser instructiva: los protagonistas de *Beautiful Thing* exploran las instituciones gays británicas (pubs, revistas), mientras que Dani en *Krámpack* centra sus investigaciones en su propio deseo, en sus sentimientos sin llegar, al final, a una decisión. En *Beautiful Thing* el muchacho gay se integra en el estilo de vida gay, en *Krámpack* sigue al parecer perdido o inseguro, en fase de experimentación.

Incluso cuando la homosexualidad empieza a aparecer en nuestras pantallas de manera continuada, se sigue prefiriendo evitar la imagen de un homosexual perfectamente integrado en la subcultura. En cierto modo esto es signo del miedo a perder público: una película subcultural necesita el seguimiento por parte de un sector amplio de audiencia que, en España, simplemente no existe[31]. Así, si bien el cine con homosexuales ya tiene en cuenta al espectador gay (por ejemplo en el homoerotismo de *Plata quemada*, innecesario a nivel dramático; en *El mar*, cuyo homoerotismo es esencial pero que de nuevo sirve para atraer una mirada homosexual hacia una película que no habla sobre homosexualidad), está lejos de ofrecer productos específicos como los que se producen en los países anglosajones[32]. La representación de los homosexuales en el cine español a finales de los noventa seguía incidiendo en dos aspectos de manera recurrente, ambos producto de ansiedades heterosexuales en torno a la homosexualidad. Primero las ambigüedades entre «amistad» y «homoerotismo», visibles en películas como *El mar* o *Krámpack* y, segundo, la «bisexualidad» como marco para introducir la homosexualidad en tramas narrativas (por ejemplo en *Sobreviviré, Segunda piel* o *Plata quemada*). En ambos casos la visibilidad homosexual queda condicionada y limitada, en ambos casos se sugiere que nadie es «del todo» homosexual. De lo que se trata

31 Quizá la única manera de hacer un «cine subcultural» viable en español sea contar con el mercado hispanoparlante en general, con lo cual tendríamos que replantearnos narrativas, temáticas, ideas sobre identidad, etcétera (las diferencias en este sentido entre, digamos, España, Argentina, Cuba y Colombia son mucho mayores que las que separan Gran Bretaña, Canadá y los Estados Unidos).

32 Por ejemplo, películas como la mencionada *The fluffer* (sobre un muchacho que trabaja estimulando a actores porno) o historias tan específicas como *Trick* (un simple romance en el que los espectadores gays pueden reconocerse más que en las versiones heterosexuales del cortejo como *Cuando Harry encontró a Sally*) o *Beefcake* (una excelente comedia sobre la verdad tras las revistas de culturismo de los cincuenta).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es de proporcionar puntos de entrada para la mirada heterosexual, asideros que hagan que la narrativa no les sea del todo ajena.

Sobreviviré se centra en la protagonista femenina y trata del único episodio hetero en la vida del coprotagonista gay; en *Segunda piel*, como veremos, el conflicto se introduce a partir del personaje de Ariadna Gil; en *Plata quemada* hay un confuso desliz heterosexual que va contra la mirada homoerótica que permea el resto del film. Siempre hace falta un punto de apoyo. El espectador homosexual ha sabido apropiar narrativas heterosexuales para ver reflejada su experiencia emocional; se da por sentado (y es probablemente cierto) que el espectador heterosexual sería incapaz de hacer lo propio con narrativas concebidas desde la experiencia homosexual.

Incluso una película que se centra en la subcultura, como *Amor de hombre*, presenta a un grupo de homosexuales perfectamente normalizados y adaptados. En esto, llegaba más lejos que otras de su época. Sin embargo, ha de incidir en el estereotipo del homosexual suicida y en la bisexualidad para encontrar un terreno aceptable para la mirada hetero. Por supuesto, los cines europeos han utilizado este paradigma gay: la identidad se ha convertido, al menos en parte, en productos del mercado cultural global. En el caso español puedo pensar en *Más que amor frenesí* o incluso *Amor de hombre* o *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí*. Pero, al mismo tiempo, cinematografías generalmente no anglosajonas siguen recurriendo a enfoques pregay de la homosexualidad (*La confusión de los géneros*). O sigue utilizándose como fuente de melodrama (*Hammam*, *El hada ignorante*). De manera más crucial, en las cinematografías no anglosajonas se dan con mayor frecuencia representaciones de la homosexualidad en que ésta aparece como sujeta a las tensiones y ambigüedades que relacionamos con aproximaciones anteriores al movimiento de liberación. En ellas, el armario suele ser un presupuesto, la homosexualidad no va más allá de lo personal. En algunos casos, estas representaciones se han calificado de «homófobas» desde posiciones gays anglosajonas. Se incide en antiguos estereotipos como el del homosexual afeminado o promiscuo y carecen de un elemento de afirmación. Pero en los casos más complejos, la descalificación sólo impide dejar de lado las condiciones en que se produce el discurso. Elementos como la identificación narrativa, la inserción cultural del espectador y la interacción entre discurso de deseo y discurso de realidad, claves en la lectura del texto fílmico, son ignorados.

Así, siguen existiendo limitaciones al rol que el homosexual puede tener en una trama, especialmente cuando es el protagonista. La retórica de la representación del homosexual ha avanzado mucho desde Retana, pero sigue articulada por unas normas que, por supuesto, no se aplican a la representación de la heterosexualidad. Lo cual nos lleva a *Segunda piel*. Estrenada a primeros de enero del año 2000, la película fue precedida de una campaña publicitaria que incluía a los gays como «sector de mercado» (no exclusivamente, se entiende). En principio, se trataba de una operación de credenciales impecables. Contaba con un director, Gerardo Vera, «atrevido» con una sólida reputación en el teatro que, sin especificar demasiado, se identificaba con su creación (habló de la inspiración autobiográfica de la narrativa). Tenía un reparto fuerte, que incluía a un trío de actores cotizados, Javier Bardem, Jordi Mollà y Ariadna Gil, en papeles estelares, además de a Cecilia Roth en pleno año triunfal tras

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

su aclamada interpretación en *Todo sobre mi madre*. Por si fuera poco, Bardem y Mollà jugaban a flirtear con lo gay y a lanzar mutuos piropos a los respectivos traseros cada vez que un micrófono o una cámara se ponía a tiro. Ariadna Gil no se prodigó demasiado en la promoción, pero aparecía en posición prominente en el cartel (que recordaba mucho a una versión oscura, de arte y ensayo, del que anunciaba aquella película de los ochenta titulada *Su otro amor*, de trama muy parecida pero sin el exceso melodramático). Por cierto, el cartel presentaba a los tres protagonistas, en todo su esplendor, mirando desafiantes a la cámara antes de ponerse manos a la obra e implicarse en el personaje. Se trataba sin duda de una película de primera división (recordemos que ni *El diputado* ni *La ley del deseo* lo fueron en su estreno) y en la que, a juzgar por las opiniones con que nos bombardeaban, la homosexualidad no sólo era central, sino que se trataría de manera «normal».

¿Qué consecuencias tiene la supuesta desproblematización de la homosexualidad en *Segunda piel*? El impulso desproblematizador se produce aquí por dos motivos. El primero es que se trata de consignar los significantes sobre la homosexualidad a las márgenes de la narrativa. Es la típica explicación, que se oye tan a menudo, de que esta película no «va de homosexualidad». Aunque, de hecho, el conflicto central que plantea sería inexistente si no fuera por el significado simbólico de la homosexualidad en nuestra cultura. Si se saca la homosexualidad como motivo en *Segunda piel* no tenemos película. Desproblematización significa que no se hace un esfuerzo por representar un significante de la manera compleja en que sucede en nuestra cultura y que nos remitiremos al estereotipo o a no marcar la identidad. El precio que se paga es que la homosexualidad en *Segunda piel* carece de un contexto que pueda relacionarse con la situación real.

Una consecuencia es que, a fuerza de normalizar, se presenta una visión tan desinfectada que simplemente resulta increíble desde el punto de vista narrativo. Por muy positiva que sea la imagen que proyecta hemos de aceptar el hecho de que no es «normal» encontrar homosexuales como el interpretado por Javier Bardem. Sin llegar al temido afeminamiento (¿y por qué no?), el personaje se construye sin un solo rasgo que remita a la cultura gay. Esto era comprensible en el caso de Roberto Orbea (interpretado por José Sacristán) en *El diputado*, alguien que ha tenido que ocultar su homosexualidad, y es en torno a este ocultamiento como gira la trama. Pero si bien la recurrencia al afeminamiento puede molestar por monolítica, el vaciado total de aspectos identitarios muestra un exceso de cautela. O quizá la sospecha de que un homosexual que tuviera ciertos rasgos subculturales (algo de pluma, algún gusto delator, excesivo cuidado al elegir la ropa, cualquier cosa) podría ser menos simpático al público. La frustración que puede producir esta película si nos situamos desde una perspectiva gay no se produce tanto por la distorsión de la realidad (cualquier representación distorsiona la realidad) como por la elección de un concepto de normalidad concreto que se parece demasiado al que fuerza la dictadura del armario. Probablemente, José Sacristán y Javier Bardem se enfrentaron a sus interpretaciones siguiendo directrices muy similares. El problema es que han pasado veintitrés años y las directrices tendrían que haber sido distintas: la homosexualidad no es un concepto pétreo que permanece incólume ante la evolución histórica, y nuevas circunstancias

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

requieren nuevos modos de interpretación. Lo que era radical entonces es tímido hoy. Habría sido valiente ahora mostrar a un homosexual con cierta pluma que es objeto de deseo y que constituye el centro moral de una narrativa.

Así, en cierto modo, la desproblematización se resuelve en mera invisibilidad. De hecho, las palabras «homosexualidad» o «gay» ni se pronuncian (aparece la palabra «maricón»). Pero una segunda consecuencia, la más grave, de esta decisión es que la película con obcecación digna de mejor causa se niega a representar la homofobia. Tanto en la Transición como a principios del siglo XXI, el homosexual que no guarda su identidad sexual en el armario acaba topándose tarde o temprano (en muchos casos temprano y a menudo) con la homofobia, bien sea en forma de injuria, de agresividad, de rechazo tácito, de desaprobación, de ironía, de sonrisa cómplice, de techo de cristal, etc. Cierto es que se trata de lo que hemos denominado «homofobia liberal». Este es uno de los silencios más notables en *Segunda piel*. Postular un mundo con homosexuales pero sin homofobia (especialmente cuando, presumiblemente, los hechos que inspiraron la narrativa tuvieron lugar años antes del momento en que se sitúa la película) no es simplemente una distorsión, es mala fe. En *Segunda piel* los heterosexuales a quienes afecta el comportamiento de los homosexuales no recurren ni por un momento al cliché o al estereotipo, no se hace referencia a un discurso que funciona a sus anchas en el mundo que la película trata de reflejar. Y, sin embargo, es el propio afán de desproblematización lo que conduce a la omisión de la homofobia. Por razones de lógica: si Vera representa los estragos que el heterosexismo puede efectuar entre los homosexuales, está, de hecho, no sólo problematizando la homosexualidad, sino marcando al homosexual como víctima. Y eso no es manera de granjearse la simpatía del público mayoritario. Una textualización de la homofobia (por ejemplo, situándola en la confesión de Alberto) como causa (sustituyendo a la homosexualidad) habría, si no salvado la trama, sí posibilitado una lectura más homófila.

Esto nos lleva a una segunda línea de reflexión: ¿cómo afecta la película a cuestiones generales de representación de la homosexualidad o a los intereses de los homosexuales como grupo? *Segunda piel* simplemente no presta atención a esos intereses, situándose, de manera casi rastrera, al servicio de los intereses de la mirada heterosexista. No se trataba de hacer una película homosexual y, desde luego, no se trataba de hablar desde un «nosotros». Por lo contrario, lo que tenemos es la experiencia homosexual empaquetada para el disfrute de la mirada heterosexista. La perspectiva desde la que se enuncia es, a juzgar por las declaraciones del director, homosexual. Parece que a Vera le sucedió algo así: quedó implicado en un triángulo amoroso similar. Probablemente Vera ocuparía el lugar de Diego, el homosexual sin marcas identitarias. Y probablemente alguien murió y era un poco (o un mucho) como Alberto. Sin embargo, al rehuir una perspectiva homosexual, la experiencia autobiográfica no resulta creíble. El problema es de narrativa, no de política.

Entre otras cosas, porque el autor renuncia a identificar aspectos que harían la trama plausible. Se trata de una experiencia gay que habría tenido sentido a partir de conceptos como pánico homosexual u homofobia interiorizada (o sea, reconociendo que lo que le pasa a Alberto es que ha interiorizado el rechazo

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

a la homosexualidad) que aquí, para exonerar al heterosexismo, se eluden por completo. Así, la falta de comprensión que la trama muestra hacia Alberto la hace parecer un mero ajuste de cuentas. En último término, la película es tramposa porque no se atreve a decir a las claras qué hace a Alberto tan atractivo. Sólo una perspectiva homoerótica podría haber conseguido esto. Pero al negarnos la representación de sus encantos y forzar una interpretación que enfatiza la anormalidad resulta difícil saber qué tiene a Elena y a Diego tan enganchados. La base real del guión y su plasmación en imágenes siguen caminos distintos y la experiencia cae en el solipsismo.

A juzgar por el modo en que se organiza el material, esta experiencia se comunica, sobre todo, a un «ustedes» que es heterosexual. De nuevo no conviene sacar las cosas de madre. Es lícito buscar un público amplio para la película. Y claramente una película enunciada desde un «nosotros» gay no justifica un presupuesto y consiguientes ambiciones comerciales como los de *Segunda piel*. Así, la aparición de la homosexualidad en la película se realiza a través de la mirada de Elena, la esposa interpretada por Ariadna Gil. Es más, se trata del personaje que primero se presenta, cuya dulzura y atractivo desde el principio solicitan la simpatía del espectador. Durante parte sustancial del metraje se nos hace pensar que se trata de su historia, y es su mirada la que guía la nuestra, sus pesquisas las que dan respuesta a nuestras preguntas. En una estructura similar a la que aparece en *Hammam (el baño turco)*, la homosexualidad aparece, primero como sorpresa, segundo como sorpresa *para* el personaje heterosexual. A partir de ahí, varias líneas de diálogo buscan la simpatía del público: Elena, la pobre, piensa que el problema es que ella ha fallado a Alberto. Este uso de la focalización narrativa es comprensible pero cobarde. Por mucho que se hable de normalización, la película sigue identificando normalidad y perspectiva heterosexual. Punto de vista narrativo y autoría no tienen por qué coincidir, sin duda. Sin embargo el modo sistemático en que el homosexual se describe desde una mirada heterosexual en cine no es consecuencia del azar sino de un claro trabajo ideológico.

Por otra parte, ¿es verdad que la homosexualidad se representa «desproblematizada» en *Segunda piel*? Intentar que tanto la representación de los homosexuales como la de los bomberos, de los criminales o de las madres aparezca desproblematizada en textos narrativos (y en general en la cultura popular) es no entender en absoluto cómo funciona la narrativa en estos medios. Los mecanismos de representación y narración en cine popular exigen conflicto o problematización. Exigen también un cierre. El cine comercial actual deriva del cine clásico, que es un discurso de estructuras nítidas que juega con estereotipos y que requiere un final que otorga una dimensión moral al resto de la trama, propone un cambio en la situación. El problema está en *cómo* se problematiza y en cómo se cierra. ¿De quién es el problema? ¿A quién se dirige el mensaje de cambio? Así, contestando a la pregunta inicial, la homosexualidad en esta película está, sin duda, y a pesar de lo que se diga, problematizada. Se problematiza, por ejemplo, desde el momento en que se nos obliga a preguntarnos cuáles son las consecuencias de la homosexualidad del marido para la mujer, como hemos visto. En definitiva, la homosexualidad se construye como un problema para Elena, la esposa, como un ataque al matrimonio heterosexual. Y eso sin hacerla especialmente atractiva.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Y se problematiza con la construcción del personaje de Alberto tal como lo interpreta Jordi Mollà.

A partir del modo en que Mollà interpreta a su personaje, creerlo capaz de una relación estable (como hacen Diego y Elena) es como invitar a Hannibal Lecter a una cena vegetariana y esperar que se coma lo que le ponemos en el plato. Si nosotros nos damos cuenta de que el hombre es un desequilibrado, ¿cómo es que Javier Bardem no? Puede hablarse hasta la saciedad de convención, de que en el cine el amor es ciego. Pero su gestualidad está tan marcada que no facilita que nos creamos esa relación: ¿es que Diego no sale por ahí? ¿Es que ni siquiera ve la televisión, lee novelas, periódicos o asiste a películas como *Segunda piel*?

No: si Vera ha marcado con trazo grueso la construcción del personaje es porque quería dejar claro que algo raro pasaba con él. Esto queda subrayado en el propio guión cuando llega el momento de la confesión. La confesión es un momento clásico en la representación heterosexista del homosexual, en que la narrativa por fin da sentido a la anormalidad inventando una trama justificativa. El modelo gay posmoderno rechaza la justificación explícita de la homosexualidad (sea a través del psicoanálisis o de cualquier otro medio) pero sigue teniendo sentido en las historias sobre la homosexualidad dirigidas a heterosexuales. Lo que hace la confesión es reforzar la idea de que la homosexualidad es tan extraña que necesita explicación. Es decir, se presenta como un problema. En este caso, la confesión de Mollà (una confusa historia que tiene que ver con su padre) se presenta como la pieza que falta en el rompecabezas de la película. El momento en que nos revela su infancia está ahí para «dar sentido» a su comportamiento. Así, la homosexualidad no se marca como identidad «positiva» (algo que podría haberse hecho al construir la interpretación del personaje de Diego; en cambio se marca como algo positivo por no ser una identidad) y sí como identidad patológica. Este es precisamente el momento en que el errático comportamiento de Mollà podría haberse relacionado con la homofobia. Pero como hemos visto la película no cree que la homofobia tenga nada que ver, por ejemplo, con el hecho de que los homosexuales mientan sobre su identidad sexual, que algunos acaben por casarse y traicionando a sus mujeres o que desarrollen patologías.

Y llegamos así al desenlace ¿Qué significa la muerte final de Mollà? Hay que recordar que en la vida una muerte puede no «significar» nada. Uno no saca «consecuencias». En una película, una muerte, especialmente en el desenlace de la misma, invita a sacar conclusiones sobre el desarrollo de la trama. En definitiva, el marco textual empleado por Vera es el melodrama y en el melodrama la muerte purga, pero antes de que la transgresión quede expiada tiene que haber un reconocimiento del daño producido. La muerte en el melodrama clásico produce un dolor que hará a los supervivientes más fuertes. Nada de esto sucede en *Segunda piel*. La muerte de Alberto puede estar inspirada en un hecho real, pero carece de sentido en el entramado narrativo. Falta una elaboración simbólica en la trama que active significados en uno u otro sentido: ¿se trata de un castigo merecido?, ¿es muestra de una visión trágica?, ¿tiene un contenido moral?, ¿se trata de un suicidio? La película no quiere dejarlo claro. Dado que los sentimientos de Elena y Diego por Alberto no acaban de ser plausibles, esta muerte no puede hacerles mejores. Y dado que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

no hay contrición ni cambio de actitud al final, no puede dársele el sentido de una expiación. Por otra parte, la película se niega a ver al homosexual como víctima de la homofobia, así que tampoco fallece por este motivo: no entraría dentro del tópico del injusto martirio. Ni siquiera servirá para hacer mejores las vidas de Diego y Elena (esta última habla de manera incongruente de «el recuerdo de días muy felices»). El fallo de la película se resume en esta dificultad para leer la muerte de uno de sus protagonistas. Al renunciar al valor simbólico de la misma se nos deja con un dolor que no entendemos, que ni siquiera nos parece el de la enunciación.

Al renunciar a integrar la experiencia gay que constituye su inspiración en el entramado textual (renuncia que, como hemos visto, se lleva a cabo sobre todo con el fin de hacerla cómoda a la mirada heterosexista), *Segunda piel* renuncia a articular un discurso relevante sobre la homosexualidad. A pesar de tomar partido en la representación de Diego por la retórica de «imágenes positivas», las tensiones entre articulación heterosexual y experiencia homosexual producen un efecto de ininteligibilidad. Las imágenes positivas no pueden existir descontextualizadas y necesitan del apoyo de una perspectiva que las active como tales.

Como vemos, a principios del año 2000, a pesar de la liberación gay y a pesar de Chueca, se sigue encontrando un techo de cristal en la representación homosexual. Cuando el homosexual se identifica subculturalmente, la narrativa dirigida al público general no puede tomárselo en serio. El único homosexual al que se le permite protagonizar con dignidad es aquel que ha borrado toda marca de la historia, de la tradición, aquel que ha borrado pluma y estética, aquel que ni siquiera conoce el ambiente. En otras palabras, el homosexual normalizado y perfectamente asimilado. Y aquí radica el problema: dado que no se da una situación en la que la homosexualidad está normalizada cualquiera que sea su expresión, la pretendida normalización en la representación siempre va a sonar falsa. Y con razón. Cerrar los ojos a la homofobia y los conflictos para dar una imagen «normalizada» es, simplemente, un acto de mala fe. Así, las narrativas se desmoronan, los personajes no funcionan, no son reconocibles. La normalización tiene que pasar por reconocer los ámbitos en que todavía resulta problemática, tiene que producirse desde dentro de la experiencia homosexual, en lugar de adoptar posiciones heterosexistas. De lo contrario, lo único que se produce es un vaciado de la experiencia histórica.

Sida y representación

La debilidad de una identidad homosexual plenamente asumida se unió durante los ochenta a la homofobia liberal para producir una crisis de representación en torno al sida. La llegada del sida supone una prueba de fuego a los logros de los setenta. Y contribuyó a demostrar todo lo que quedaba por hacer. Así, el sida provoca la toma de conciencia de una generación demasiado joven para haberse unido al movimiento durante la Transición. A partir de los aspectos específicos de esta crisis, los nuevos activistas serán más receptivos a cuestiones de identidad, de comunidad y, desilusionados por las estrategias del activismo clásico, adoptarán actitudes más complejas a la hora de reivindicar derechos y denunciar la homofobia.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Más que en otros países occidentales, el sida en España puso de manifiesto la debilidad de la conciencia homosexual y la facilidad con que podía volverse al silencio. En este ámbito concreto, era como si nunca hubiéramos tenido unos años setenta. Oscar Guasch ha hablado de una reacción inicial al sida caracterizada por el miedo, que tiene mucho en común con la de otros países[33], hasta 1985. Tras el primer impacto, en los Estados Unidos o Gran Bretaña apareció, paralelo a este miedo, un discurso agresivo y reivindicativo basado en las ideas de Foucault[34]. Las movilizaciones se produjeron a varios niveles desde finales de los ochenta, se crearon grupos con una nueva concepción del activismo, ceñida a necesidades más perentorias que el cambio legislativo, se reflexionó sobre cómo cuestiones de representación podían convertirse en asuntos de vida o muerte

Aquí estas actitudes combativas fueron minoritarias y precarias hasta los noventa. Los motivos los hemos estudiado ya: cómo va a producirse un frente de reacción cuando se había puesto tanto esfuerzo en negar que exista tal frente. Sería excesivo atribuir la catástrofe que supuso el sida entre los homosexuales a nuestra reticencia a un discurso de comunidad. Indudablemente, las torpezas, confusiones e indecisiones se debían también a otros motivos que van desde la cautela hasta la incapacidad de hablar de sexo sin tapujos, desde el respeto excesivo por la inocencia de la juventud hasta un concepto equivocado de pudor en el discurso televisivo. Pero lo cierto es que, mientras todos estos factores producían discriminación y enturbiaban las respuestas al virus, los homosexuales como grupo no consiguieron gran cosa.

Como hemos visto, la discreción voluntaria se había convertido en un rasgo central de la experiencia homosexual: en los ochenta se podía «ser» gay, pero sin expresarlo, y todos contentos. En los Estados Unidos, eran los años en que el activismo gay llegaba a formular una ecuación que equivale, en su alcance explicativo, contundencia y poder simbólico, a la que expresa la relación entre materia y energía para Einstein: *Silencio = Muerte*. Una idea de difícil asimilación para un grupo que había hecho del silencio no ya una necesidad, sino un motivo de orgullo, una seña de identidad que demostraba lo liberal de la sociedad española.

Por supuesto, hay que decir que las diferencias entre la crisis en los Estados Unidos y en España eran importantes. En Estados Unidos la aparición es explosiva, y por ello mucho más visible, y genera una mayor preocupación. También genera una reacción homofóbica de una contundencia que no se dio en España, con lo cual la necesidad de crear un contradiscurso era allí mucho más insoslayable. Así, aunque el sida no era, en sí, un problema específicamente homosexual, en los Estados Unidos se percibe aplastantemente como tal. La población homosexual en San Francisco, Nueva York y Los Ángeles quedó diezmada a lo largo de los ochenta, mientras que en la prensa volvía a manifestarse un discurso moralista que era específicamente homófobo. En España el sida se manifestó sobre todo entre drogadictos y la prensa sólo hizo gala de una homofobia soterrada (pero bien articulada). Cierto es que el sida

33 Guasch, 1991, p. 148.
34 Véase David M. Halperin, *Saint Foucault. Towards a Queer Hagiography*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se empleaba como acusación de homosexualidad (sucedió por ejemplo con Miguel Bosé a principios de los noventa), pero al mismo tiempo se implicaba que «no había nada malo en ser homosexual» según la retórica de la homofobia liberal.

Sin embargo, al estudiar con cierto detenimiento los programas informativos sobre el sida en las diversas televisiones[35] en la primera mitad de los noventa es fácil percibir las huellas de un discurso que, más allá de lo meramente informativo, reproduce con gran fidelidad viejas retóricas de representación homosexual.

Al principio, se produjo un periodo de silencio, al que siguió una mayor voluntad por indagar sobre el sida. La primera campaña tuvo lugar en 1987. Diversos programas a partir de entonces trataban del sida como crisis sanitaria, pero, en aras de la supuesta «objetividad», se evitaba hablar del sida como discurso para centrarse en los hechos. Esto resulta criticable por dos motivos. En primer lugar porque los hechos eran demasiado complejos y demasiado confusos como para que pudieran comprenderse en programas de divulgación. Por no hablar de confusiones que se debían simplemente a la incertidumbre de los propios científicos sobre el contagio. La visualización del virus en un artículo periodístico puede ser precisa y científicamente correcta, pero no salvará vidas. En segundo lugar, porque parecía relegarse la enfermedad a la esfera de lo personal cuando estaba claro que el sida también aquí dio lugar a discursos que incidían en viejos estereotipos propios de la tradición sexofóbica: se recomendaba castidad o fidelidad en lugar de poner el acento en precauciones concretas y asumir que las prácticas sexuales extramatrimoniales no podían suprimirse. Sobre todo, la representación del sida tanto en campañas del Ministerio de Sanidad como en los programas informativos, lejos de ser objetiva, estaba invadida por cierto miedo a hablar de sexo sin tapujos y sin prejuicios.

Las campañas a jóvenes y al público general minimizaban la presencia homosexual hasta donde era posible: como es bien sabido, ni entre los jóvenes ni, por Dios, entre «el público general» han existido jamás homosexuales. Los homo-sexuales nacen todos con treinta años cumplidos y pasan tanto tiempo en el gueto que no ven los canales de televisión a los que tiene acceso «el público general».

Los programas informativos se centraban, pues, en experiencias no homosexuales. La investigación periodística prefería, en particular, historias de drogadictos, elegidas por su intensidad, en las que el personaje aparecía dominado por la impotencia o surgía como una especie de héroe popular en barrios marginales. Cuando recurrían a homosexuales en pocas ocasiones se daba una imagen normalizada: la normalización del homosexual no era, a principios de los noventa, televisiva. Había que mostrar a hombres con historias tan desgarradoras como asintomáticas. Es casi como si entre los creadores de estos programas nadie conociera a homosexuales normales que se contagiaron en prácticas tan naturalizadas como difundidas. De hecho, daba la impresión de que no había

35 Llamas, 1997, pp. 197-106; véase también mi «Esta noche... sida. Comentarios a algunos tratamientos del sida en prensa y televisión», en Aliaga y Cortés (comps.), 1993, pp. 145-166.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

homosexuales que utilizasen su experiencia del mundo gay para construir representaciones dirigidas a ese sector del público. Es una particularidad de la representación homosexual que hemos visto a lo largo de la Historia, especialmente durante el franquismo: son imágenes vicarias, basadas en el estereotipo (siempre más seguro), no en la experiencia.

Esta es, precisamente, otra de las marcas de la representación de la homosexualidad en la era de la homofobia liberal sobre la que Ricardo Llamas ha insistido en numerosas ocasiones[36]. El guionista homosexual, el realizador, el director del programa, el ejecutivo de los medios de información, el jefe de programación, han sido amaestrados para crear representaciones de la homosexualidad fácilmente asimilables por heterosexuales. Una ilustración palmaria: da la casualidad que *Informe semanal*, uno de los programas de mayor audiencia de la televisión estatal y uno de los puntos clave de información sobre el sida, ha tenido un director que está ahora fuera del armario. En aquel momento, sin embargo, no fue capaz de utilizar su experiencia como homosexual para contrarrestar el tipo de representaciones más frecuentes. Se trata de una situación recurrente en los medios de comunicación. No estoy seguro de que se trate, como Llamas sugiere, de proteger el propio armario por parte de estos homosexuales. En realidad, es un efecto de la violencia simbólica: se acepta un modelo de representación de la homosexualidad discreto porque la discreción está interiorizada como un avance. Qué duda cabe de que la actuación de nuestras instituciones fue más serena y menos moralista que en el caso de los Estados Unidos. Otra cosa es que tengamos que conformarnos con esto.

La respuesta al sida fue lenta por parte de la comunidad homosexual en España, y la apropiación del mismo no llegó a producirse hasta las acciones contundentes de la Radical Gay a principios de los noventa. Hasta entonces, organismos como la Coordinadora Gay-Lesbiana en Barcelona llevaban a cabo el tipo de acciones puntuales que suplían el desinterés institucional, pero sin enfrentarse al discurso heterosexista.

En mi artículo de 1993[37] acerca de la información sobre el sida en los medios de comunicación manifestaba cierta incomodidad ante la invisibilidad de los homosexuales en situaciones normalizadas. ¿Tenía algún sentido «apropiarse» del sida? ¿No era mejor hablar simplemente de un problema que podía afectar a cualquiera evitando cualquier cosa que se asemejase a la nefasta retórica de los grupos de riesgo? Por una parte sí. Por otra no.

Es cierto que los homosexuales no constituían el mayor grupo de afectados de sida en España durante el periodo, al menos según cifras oficiales[38]. Pero, dada la situación en otros países, esto no significa que su situación no fuera preocupante. Y, sobre todo, esto no significaba que no fuera crucial una prevención específica, más allá de la información que se daba en los locales de ambiente. Pero la homosexualidad era, todavía, un tema espinoso para el

36 Véase por ejemplo Llamas, 1997, p. 134.
37 En Aliaga y Cortés (comps.), 1993, pp. 145-165.
38 Estas cifras señalaban al drogadicto intravenoso como «grupo de riesgo» (inoportuna denominación utilizada en aquella época: no hay «grupos de riesgo», hay *prácticas* de riesgo) más importante. Otra cosa es que ciertos consumidores de drogas por vía intravenosa fueran también homosexuales.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

prime time, y su tratamiento estaba sometido a las presiones de costumbre: había que presentar cierto tipo de homosexuales, que a veces se ocultaban; había que recurrir al melodrama; había, en definitiva, que hacer el tratamiento espectacular.

Se imponía la presencia homosexual en las campañas antisida, pero esta presencia tenía que ser específica, subcultural y contundente. Dada nuestra tendencia al silencio, no se hizo, en primera instancia, un intento por dar forma reconocible y atractiva a esa visibilidad. La lucha antisida quedó así en manos de los colectivos, pero la autoridad de éstos estaba desgastada a principios de los setenta. Una manifestación de esto fue la sorna con que se recibía a Jordi Petit y sus compañeros en los locales gays de Barcelona cuando repartían folletos o condones. Se les llamaba «ursulinas» (o incluso «fascistas») y se desconfiaba de ellos como si se tratase de aguafiestas que querían poner límites a los placeres[39]. Es evidente que la acción de los colectivos podría haber quedado reforzada por intervenciones oficiales y por la presencia de temas homosexuales en las campañas.

Así, el modo en que el sida se convierte en un discurso a finales de los ochenta nos pone frente a la relevancia de dos aspectos clave de la historia de la representación homosexual en nuestro país. Primero, dado que no contábamos con un régimen de representación normalizada, los homosexuales no llegaban a considerarse destinatarios de los mensajes de las campañas oficiales y de los medios de comunicación. Segundo, el hecho de que no existiese una conciencia homosexual dispuesta a superar la violencia simbólica, hizo a los homosexuales víctimas pasivas de ese régimen de representación.

2. MIRAR HACIA DELANTE: SALUDOS DESDE CHUECA

El modelo Chueca

Como hemos visto, durante los años ochenta se hacen pocas contribuciones al fortalecimiento de una conciencia antihomofóbica en nuestro país. Hay que esperar a mediados de los noventa para un desarrollo capital que contribuirá a un renacer de la visibilidad homosexual, primero a través de la articulación en términos de subcultura y, segundo, como «fenómeno» en los medios de comunicación.

En España, el modelo Chueca era algo totalmente nuevo: aunque había lugares de la geografía urbana en que se concentraban diversos locales para homosexuales, no era más que una acumulación realizada por comodidad. Se trataba siempre de bares. El todo no era mucho más que la suma de las partes. Estas «zonas» se encuentran tanto en Barcelona como en Madrid ya desde fines del franquismo. De hecho, Chueca tenía cierta tradición ratificada por locales como el Black and White, y en Barcelona, antes de la invención del Gaixample, los locales se concentraban en ciertas calles del Barrio Gótico.

Existe una evolución continua que va de lo que se denominaba «gueto» al moderno barrio gay, especialmente en ciudades como Nueva York y San

39 Petit, 2003, p. 35.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Francisco. Poco a poco, la oferta subcultural en estas zonas se va diversificando: aparecen cines, tiendas de ropa o de artículos de regalo, librerías, locales de asociaciones, cafés, restaurantes y, por fin, negocios como agencias de viajes o incluso inmobiliarias dirigidas específicamente a los gays. La vida gay pasa de consistir en actividades específicas que se llevan a cabo en la oscuridad a un modo de vida. A principios de los noventa, Soho en Londres y (en menor grado) el Marais en París siguen estas pautas. Un «barrio gay» es algo más que una serie de bares que se encuentran cercanos. Es una zona de recreo, un lugar para encontrarse y dejarse ver, que funciona tanto de día como de noche y que ofrece una serie de servicios nuevos, especializados en las necesidades de un sector concreto.

Aquí empiezan las dificultades: al dirigirse a un sector, es imprescindible partir de cierta definición del mismo, que inevitablemente va a fijar cierto retrato robot del consumidor tipo (y ya hemos visto las reacciones que cualquier tipo de identidad producía entre los próceres del movimiento). Siempre hay disidencia en este campo. Hasta cierto punto, no cabe duda de que esta identidad se forja en torno a necesidades y posibilidades y se llena de contenidos que no a todos van a parecer pertinentes. De ahí surgen las acusaciones de que los barrios gays dan una imagen «distorsionada» de la realidad homosexual. Así, el hecho de que se prefieran las agencias de viajes gays a, por ejemplo, estancos o verdulerías, parece sugerir que «dos gays» viajan más que otra gente, que pueden gastar más dinero en lujos. Dentro de las tiendas de ropa se prefiere el diseño moderno, atrevido, enfocado a un público mayoritariamente joven. De nuevo, esto sugiere protestas por parte de quienes no tienen el presupuesto para ropa de marca, el cuerpo o incluso la motivación para hacer de la exhibición estrategia identitaria. Y así sucesivamente.

Se trata, sin duda, de un fenómeno que parte de la idea del consumo y no de un sentimiento político *puro* de unidad, de solidaridad o lucha (aunque, como veremos, esto no se excluye): es evidente que lo que hace que un barrio gay sea gay son unos establecimientos comerciales. Sin consumo, esos establecimientos no estarían ahí. Además de tener que crear a un consumidor con rasgos concretos, un segundo problema que afrontan estos nuevos barrios es el de la necesidad de una masa crítica de consumidores, esenciales para mantener los negocios vivos. Esto genera un segundo grupo de críticas: se nos recuerda que no puede equipararse comunidad y mercado; precisamente, dado que el movimiento gay de los setenta parte de una oposición frontal al mercado (dictada por ideologías de izquierdas), con lo cual encontramos entre sus partidarios cierto sentimiento de traición de ideales.

Desde las mismas posiciones se ha criticado el hecho de que se trate de una imitación de barrios metropolitanos estadounidenses, y por lo tanto de una imposición de actitudes foráneas. Y no sólo eso: hay que recordar que, para el izquierdismo de los setenta, los Estados Unidos imponía una cultura degradada según métodos imperialistas. Esto hace que existan infinitas precauciones a la hora de dejarse seducir por unos logros que, al gay medio, por otra parte, le parecen más que evidentes. Pero recordemos una vez más que la imitación de modelos de otras culturas ha sido una constante en el desarrollo de las tradiciones gays en España. Nuestros primeros homosexuales tomaron como líder a Oscar Wilde, los enunciados más valientes de la segunda generación se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hacen a partir de Gide, mientras que la rebeldía del homosexual contra el franquismo se materializa en la influencia de Genet. Y por si parece que se trata de referencias marginales restringidas a la literatura, nuestro propio movimiento activista viene inspirado por el espíritu de Stonewall y por textos marxistas rara vez escritos en nuestro país. De hecho, incluso hoy, los homosexuales en España siguen las pautas de debates que en general nos vienen de fuera: identidad, *outing*, matrimonio, ejército.

Para algunos, la visibilidad mediática de Chueca y su centralidad en la vida de los homosexuales hace que ésta última empiece a conformarse en torno a las distorsiones producidas por el comercio: según esto, lo que hace Chueca es *reforzar* una mentalidad de gueto. Chueca, según estas formulaciones, es el paraíso donde se puede «ser gay», mientras que en el resto de la ciudad no. Es pronto para dar un veredicto sobre esta tendencia, pero de momento todo parece indicar que no es así. De hecho, comparar a Chueca con un «gueto» muestra una gran falta de sensibilidad política frente a quienes históricamente han tenido que soportar las realidades de auténticos guetos: un gueto era un lugar de opresión en el que nadie elegía vivir. Los precios que ha alcanzado cualquier piso en un barrio gay posmoderno indican que la reticencia a habitarlos es escasa.

Utilizar la palabra «gueto» para referirse a Chueca como si se tratara una de esas zonas donde los nazis encerraron a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial es una broma de mal gusto, equipararlo a los barrios urbanos que a lo largo de la Historia han sufrido ataques por parte de la población normal es una barbaridad. Primero porque Chueca no es algo que se impone, sino algo optativo. Guste más o menos, uno va cuando quiere. Tampoco es, hoy en día, el *único* sitio en el que uno puede ser gay. Es una zona más. Con más visibilidad, con más posibilidades de consumo, pero no exclusiva. Tiene, sin duda, un campo de gravedad fuerte, pero nada que sea realmente irresistible: depende de cada uno decir que no a las tendencias con que no comulgue. Pensar que el hecho de que exista algo que consideramos perjudicial tendrá como efecto la homogeneización equivale a ignorar las posibilidades de resistencia individual. La responsabilidad del individuo aquí consiste en encontrar un equilibrio que le haga sentirse cómodo entre, por una parte, la necesidad de pertenecer a un grupo y el impulso de seguir los dictados de su deseo. Es una tarea más ardua de lo que parece, pero al ignorarla perdemos el derecho a lamentarnos sobre las alternativas existentes.

Son críticas que sin duda merecen atención y debate, pero no son suficientes para descalificar el modelo en su totalidad. Primero porque *toda* imagen de algo tan evanescente como «la comunidad gay» (de límites extraordinariamente precarios y difusos) va a resultar distorsionadora. Lo que importa es que la distorsión realizada pueda servirnos de algo. En cuanto a las críticas al consumo como factor aglutinador del modo de vida gay, no son más que una muestra de la nostalgia de una «pureza» más allá de toda realidad. La experiencia heterosexual también sigue pautas consumistas. La virilidad se relaciona con un coche determinado, el ascenso social se significa viviendo en ciertas zonas donde se paga un precio por el estatus. Hay que recordar que comprar ha llegado a ser centro de gravitación de cualquier actividad en nuestro tiempo: cualquier afición, cualquier identidad de grupo acaba por traducirse en

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gasto. Los ciclistas compran equipos cada vez más sofisticados, un sector de amas de casa compra revistas del corazón. Es necesario cierto desembolso económico para llegar a ser hincha de un equipo, e incluso la Iglesia, en dificultades económicas, necesita del impuesto religioso para mantenerse. En una época caracterizada por el mercado, también los homosexuales se convierten en sector de consumo. Esto nos atrapa y nos libera a la vez. Una vez que lo somos, se trata de ver para qué utilizamos esta nueva liberación.

Tengamos presente que no es un problema específico de los gays posmodernos. Entre otras cosas porque el intercambio económico era, en tiempos de prohibición, corriente entre los homosexuales. Es cierto que conviene inventar actitudes y estrategias contra el consumo como modo de vida, y puede que incluso esto pueda hacerse desde una plataforma gay (aunque quizá no sea lo más efectivo), pero no es algo por lo que la comunidad gay tenga que flagelarse, como si se tratase de un nuevo pecado que ha introducido en el mundo por el simple hecho de existir. Quizá haya que recordar que no vivimos fuera del mundo; que, afortunadamente, «los gays» no permanecemos ajenos a tendencias generales.

Otra cosa es que *sólo* se pueda ser gay a través del consumo. Por supuesto, esto sería problemático. Pero no se puede culpar al modelo Chueca de ello. Aquí encontramos algunos paralelismos que atribuyen culpabilidad y sólo crean disensión y división: por ejemplo, cuando se acusaba a las reinonas más espectaculares de un exceso de prominencia durante las manifestaciones de los setenta. Como vimos en su momento, el problema no estaba en las reinonas, sino en el uso que se hacía de ellas para confirmar un estereotipo. Aquí, Chueca no es el problema: éste reside en el uso que los medios de información y los propios gays hacen de Chueca.

Evidentemente, aunque el consumo articula los comportamientos de grupos sociales concretos, no los agota. El hincha no se limita a comprar parafernalia y gastarse dinero en entradas a los partidos o viajes en autobús. Hay una conciencia de pertenencia al equipo que constituye el fundamento de todas estas actividades. El consumo es el ritual para hacer concreta esa conciencia. Si el consumo gay garantiza la existencia de novelas, películas, lugares de reunión, revistas o música en las que pueda manifestarse una perspectiva homosexual (cierto, inevitablemente distorsionadora), no hay motivos para hacerle ascos. La verdad es que es necesario reconocer que no estaríamos mejor sin todas esas cosas: es algo por lo que otras generaciones pasaron, y tampoco les parecía bien. En este sentido, Chueca sólo puede tener un efecto beneficioso: abre posibilidades sin cerrar ninguna.

Llega el momento en que hay que insistir en el papel del individuo para resistir presiones. Las demandas del grupo pueden significar un empobrecimiento individual, y es la responsabilidad de cada uno reconocer cuándo se llega a ese punto.

Sobre todo, nada de esto tiene nada que ver con ser gay. A lo largo de estas páginas hemos podido comprobar que la historia de la homosexualidad es sobre todo resistencia a identidades «oficiales» que se imponían a ciertos individuos desde la intelectualidad, la psiquiatría, las ideologías políticas o la ley. Si algo ha caracterizado la cultura gay ha sido precisamente el cambio, la pluralidad de modelos. Y cuando se ha negado esa diversidad, lo que en realidad

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

se pretendía era una asimilación a modelos heterosexistas. Lo que empezó a suceder a principios de los noventa es que, por primera vez, empezamos a creernos que un modelo que creamos como respuesta a unos problemas es definitivo. El modelo tenía contenidos que se correspondían con ciertas presiones; cuando éstas desaparecen, también ha de cambiar la respuesta.

«Ser gay» es lo que hacemos todos y cada uno de nosotros en cada momento. Convertirlo en una manifestación subcultural requiere un esfuerzo que nos ayude a pasar de lo individual a lo general. Los encuentros triviales o superficiales se dan entre gays, entre varones heterosexuales, entre oficinistas, camioneros, amas de casa, abogados, aficionados al baloncesto, buscadores de setas y miembros del Opus Dei. Las presiones que nos llevan a la obsesión por los productos de mercado, al énfasis en las apariencias, a una preocupación histérica por las modas vienen de cierta organización de la vida social, sobre todo urbana y que se da especialmente en el contexto de la posmodernidad; tienen que ver con ideologías de consumo. Afectan a cualquier individuo y afectan a cualquier tipo de grupo. El afán de convertir todo en mercancía cerca cualquier afición, cualquier grupo de interés. Chueca puede, a primera vista, ser simplemente manifestación de esto. Pero lo importante es que exista un entorno de posibilidades de realización personal que permita ir más allá de las manifestaciones superficiales.

Además, Chueca es más que un lugar: se trata de abrir nuevas posibilidades de expresión. Ricardo Llamas y Paco Vidarte han hablado de Chueca como un «laboratorio» o un «centro de recuperación de una autoestima dañada»[40]. También es, simple y llanamente, vida cotidiana. En cierto modo, el espíritu Chueca no se restringe al barrio madrileño: a partir de la mentalidad que se genera en él (o en todo caso coincidiendo con dicha mentalidad) aparecen fenómenos clave en la definición de la cultura homosexual (ahora plenamente «gay») en España, como la revista *Zero*, el Gaixample de Barcelona, las nuevas manifestaciones de Orgullo Gay del 28 de junio, una nueva literatura que ha superado la oposición entre estereotipo y reivindicación y nuevos modelos de representación mediática, por ejemplo.

Este entorno existe hoy y ha sido posibilitado por el fenómeno Chueca. Existe una red de nuevas imágenes culturales: novelas y ensayos nos permiten ver reflejada nuestra experiencia en términos en que nunca pudo ser. Podemos ahora ser conscientes de nuestra historia, acceder a una nueva presentación de nuestro papel en la sociedad heterosexista. Las ofertas en materiales audiovisuales, incluyendo pornografía, son una manera de encontrarnos a nosotros mismos sin miedo como nunca pudimos hacer. Que no hagamos uso de todo esto es, sin duda, una limitación. Pero no una limitación de la oferta, sino de nuestra propia imaginación y de nuestra disposición a hacer uso de ella. Chueca, en sí, no es nada más que un conjunto de potencialidades. Convertirlas en realidades depende de cada uno.

En Chueca se prueba un modelo de vida, pero también se producen herramientas para llevarlo a cabo en la vida cotidiana. El espíritu del barrio madrileño ha hecho posible la aparición de una revista como *Zero*. También

40 Llamas y Vidarte, 1999, p. 216.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

produce iconos consumibles (Mónica Naranjo, Tamara, etc.) tan endebles como los de la cultura heterosexual. No son defendibles por su valor intrínseco, pero tampoco lo son Britney Spears o los que producen la factoría *Operación triunfo*.

En el terreno de la alta cultura, el mismo espíritu ha hecho posible justo lo contrario de lo que predecían quienes lo tacharon de gueto y callejón sin salida: es ahora posible la aparición de intelectuales y periodistas que pueden manifestar su posicionamiento homosexual sin que ello vaya en menoscabo de su credibilidad. Eduardo Mendicutti, Luis Antonio de Villena, Lluís Maria Todó son los tres ejemplos más sobresalientes entre los escritores. Ninguno escribe, específicamente, literatura subcultural. Pero en los tres casos se hace uso de ciertas experiencias distintas para crear literatura. Existe en los tres casos un reflejo de la marginalidad de la voz que no se oculta. Esto posibilita que, cuando se producen casos de discriminación como el Arny o los incidentes de Sitges de mediados de los noventa, puedan hacer uso de su autoridad cultural sin las reservas a que da lugar el armario para mostrar otro lado de la cuestión, para justificar ciertas situaciones desde una perspectiva no heterosexista. En cuanto a la cultura cotidiana, cabe remitirse a unas declaraciones de Terenci Moix a la revista *Zero*: el producto subcultural puede tener más o menos valor estético, pero en último término la mayoría de los productos culturales que consumimos tienen escaso valor; no hay nada de malo en que exista la posibilidad de abrir una revista y que en lugar de ver una modelo veamos un modelo, de leer una novela romántica y que los protagonistas sean dos hombres. Si un sambenito ha sufrido la comunidad gay es, precisamente, el de su gran producción cultural. No tiene nada de malo utilizar tal producción para protegerse de los intentos de silenciamiento. La cultura es, así, otro modo de estar ahí, de ser visible, en definitiva, de hacer activismo.

Apología de la musculoca

Las posibilidades de individualidad se encuentran en cualquier punto del fenómeno Chueca, incluso en los más inesperados. Pero en muchos casos, la individualidad se manifiesta en la elección de ciertos modelos. En este sentido, la musculoca, uno de los modelos relativamente nuevos que ha conocido gran visibilidad después de Chueca, tiene gran importancia en la nueva cultura homosexual. De nuevo, las críticas más adversas han venido desde dentro de la comunidad: resulta innegable que entre buena parte de los gays la musculoca tiene mala prensa. La acusación más corriente es la de superficialidad. La musculoca se pasa la vida en el gimnasio (en lugar, por ejemplo, de concentrarse en Proust o Genet, que es lo que al parecer hace el resto de los homosexuales que no cultivan el cuerpo) y desarrolla el cuerpo con intenciones que, o son narcisistas (y el narcisismo se considera en sí condenable, sobre todo si está justificado) o, peor aún, son exhibicionistas (o sea que se pretenden poner los dientes largos a muchos). En particular, se acusa a la musculoca de insolidaria: sólo piensa en él mismo. Es, por último, un comportamiento compulsivo y por lo tanto (cómo no) patológico.

Lo curioso es que muchas de estas críticas suenan familiares. Narcisismo, patología o «exhibicionismo» son rasgos que se han asociado recurrentemente a los homosexuales y que se han utilizado para descalificarlos a lo largo de la Historia.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En realidad, ni lo uno ni lo otro constituyen, en sí, motivos de descalificación. El narcisismo no parece preocupar cuando uno no tiene un cuerpo bien trabajado; sólo cuando consigue tenerlo, gracias a un golpe de suerte en la lotería genética, a los avances de la química o simplemente a las horas en el gimnasio (a menudo las tres cosas tienen bastante que ver). El exhibicionismo suele verse como algo negativo, es cierto, pero pocos se plantean que un exhibicionista sería impensable sin espectadores. La musculoca exhibe porque sabe que hay alguien que mira. Más que patologizar al exhibicionista habría que preguntarse qué hace que el resto no pueda apartar los ojos de ciertos modelos corporales, que sólo estos modelos atraigan nuestra atención inmediata, que esos modelos vendan perfumes, calzoncillos, novelas, discotecas, calendarios o yogures. En cuanto a la presunta compulsividad, por supuesto hay casos en que ciertos individuos lo viven de esta manera y buscan ayuda, pero tampoco es general. La gran mayoría de gays que van al gimnasio simplemente lo hacen por decisión propia. O no más compulsivamente que quienes van a discotecas cada fin de semana o quienes no pueden perderse un episodio de su serie de televisión preferida. De nuevo, si existe compulsividad extrema, si el gimnasio o los anabolizantes contribuyen a la infelicidad del individuo pero no pueden dejarse de lado, esto es un problema que necesita solución por parte de los interesados. Nada de esto debería plantearse en un debate sobre la comunidad gay. Pero de alguna manera las críticas a las musculocas no parten de posiciones solidarias de ayuda al necesitado.

En realidad, todo argumento contra la musculoca proviene de una retórica que conocemos bien porque ha aparecido de manera recurrente a lo largo de la historia: la de un tipo de homosexual que no merece solidaridad de otros homosexuales. Se identifican rasgos individuales desvalorizados (narcisismo aquí, promiscuidad o atildamiento en otros momentos) y se asocian al «mal» homosexual. Cuando queremos mostrarnos al mundo como «normalizables» nos calificamos de «personas», pero los individuos entre nosotros que se salen de la regla son, simplemente, «un tipo de homosexual». Nada sería preocupante si se asociasen a un tipo de persona, pero de manera consistente se utiliza para descalificar una parte sustancial de la cultura gay. La musculoca se convierte así en chivo expiatorio de un grupo que aspira a la legitimación: «nosotros sí lo merecemos, esos no». Pero sabemos ya que la legitimación jamás podrá pasar por la exclusión. En otras palabras: no podemos caracterizar a la musculoca como «síntoma» de la identidad gay para luego excluirla, porque entonces la identidad gay resultante de este proceso de exclusión será más pobre.

Otra cosa sería hablar de aspectos que consideramos negativos sin insertar las críticas en las identidades gays. Se trata de algo difícil de hacer porque, en efecto, la musculoca tiene en la cultura Chueca una prominencia que le hace aparecer como un estereotipo gay, pero los números no deben interferirse en los debates conceptuales. Hay una diferencia entre el hecho de que haya muchas musculocas entre los gays y que la musculoca sea una manifestación esencial de las identidades gays hoy. En cualquier caso, se percibe una relación y habrá que explicarla.

Desde un punto de vista de cultura gay, la musculoca es una respuesta a un estereotipo predominante. Si estudiamos la imaginería con que se representa

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

la disidencia sexual desde el siglo XIX, nos encontramos con tipos físicos muy concretos que aparecen en la práctica totalidad de estudios y representaciones populares. Por una parte, la tradición degeneracionista presenta cuerpos deformes de brutos, cuyo físico se lee explícitamente como signo de una corrupción moral o de limitaciones mentales. A medida que la tradición homofóbica se aleja de lo médico aparece un nuevo estereotipo del que hemos visto numerosos ejemplos en este trabajo: esos jóvenes delgados, blandos, curvilíneos que aparecen en las ilustraciones de la narrativa homosexual de los años veinte[41], en las descripciones de escritores como Carmen de Burgos. Se trata de imágenes que son a la vez misóginas y homófobas. El afeminamiento es a la vez ridículo en sí, y signo de la poca entidad de tales individuos.

La musculoca constituye una respuesta a este estereotipo, paralela a otras en otros campos. Gide quería demostrar que el homosexual no era afeminado, y propone al atleta y al guerrero como los modelos del «buen homosexual». Desde este momento, la virilización del homosexual, propia del modelo homófilo, apunta ya hacia la musculoca. Como toda evolución dentro de la cultura gay, este cambio de imagen es reflejo de la estereotipación y reproduce prejuicios sobre el afeminamiento. El énfasis en un rasgo significa el rechazo de otro, tanto en términos heterosexistas como homófilos. Al declararse «viril», Gide rechaza la asociación de homosexualidad y afeminamiento, y es imposible evitar la implicación de que hay, para él, algo cuestionable en el afeminamiento. Sin embargo, la aspiración a un cuerpo viril no es un reflejo de la opresión mayor que, digamos, la asimilación al aspecto «convencional» del gay activista, o incluso la obsesión esnob por la cultura de muchos homosexuales en tiempos de opresión. Vista así, la virilización del homosexual constituye una respuesta activa a una imagen negativa como tantas estudiadas en este libro, que simplemente reproduce prejucios, como sucede en cualquier inversión retórica de los estereotipos. La crisis del sida aceleraría este proceso. Dados los estragos que el virus VIH causaba en los cuerpos, muchos quisieron compensarlos a partir de horas en el gimnasio o, en otros casos, demostrar salud contra el estigma de la enfermedad.

Además de funcionar como respuesta a un estereotipo, la tradición homófila tiende a modelos que también están perfectamente delimitados. El objeto del deseo en gran parte de las representaciones son o efebos bien proporcionados o, en otros casos, exóticos. Falta durante largo tiempo una tradición de representación fuerte que presente como iguales y normales tanto a quien desea como al objeto del deseo. Dos rasgos se deducen de esta historia: el homosexual aparece como obsesionado por un físico que no es el propio. Existe, pues, una diferencia que se manifiesta de maneras específicas. Además, en términos visuales, asistimos a una separación radical entre quien mira y quien es mirado. El físico del «yo» en la tradición homosexual apenas recibe atención. El físico del efebo/exótico es lo importante.

La musculoca como forma cultural aparece a partir de los años cincuenta y es resultado de cierta difusión de la cultura gay. Si el efebo era un tipo conveniente para cierto tipo de literatura, en cuanto a imágenes van cobrando

41 Reyero, 1997.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

importancia los cuerpos más viriles. Se trata de abandonar la imagen clásica del hombre mayor que seduce a un joven, del que se convierte en protector. El deseo por cuerpos más maduros y más formados es signo de un cambio de actitud frente a la retórica tradicional del deseo. El cultivo del propio cuerpo, más que la simple fascinación por el de un joven compañero, forma parte ahora de la experiencia homosexual. Por otra parte, el impulso homófilo, que nace contaminado de efebismo, va reconociendo la idea de «relación de iguales». A este motivo, si se quiere, políticamente incorrecto hay que añadir otros. Desaparecida esta posición de seguridad en la que el adulto ofrecía madurez (o apoyo económico, o una figura paterna) y el joven un cuerpo, el mercado de las relaciones posmoderno flexibiliza los criterios que marcan al deseante y al deseado. Esto empieza a situar el cultivo del cuerpo según ciertos tipos en el centro de mira de muchos. Por primera vez se trata de hacer del propio cuerpo una obra de arte, en lugar de limitarse a admirar el cuerpo ajeno precisamente por su lejanía y su diferencia frente al propio. Se trata de algo fomentado históricamente por la situación de la subcultura homosexual. Dado que muchos contactos se producen en contextos donde sólo la superficialidad es posible, el cuerpo se convierte en una tarjeta de presentación necesaria. Por supuesto, hay otros modos de relación, pero pocos tan inmediatos. Quizá sea cierto que la cultura del armario pone en marcha la obsesión por el cuerpo, pero eso no significa que, una vez que ésta ha dejado de ser obligatoria, hayamos de renunciar a los placeres que pueda conllevar.

Lo cierto es que, a pesar de que la condena se produce en términos morales (convertir el cuerpo en un objeto, superficialidad, narcisismo, etc.), en términos de deseo la musculoca tiene capital simbólico: aunque nadie manifieste respeto por el cultivo cuidadoso del cuerpo, lo cierto es que no por ello se deja de recurrir a ciertas imágenes como materializaciones del deseo. Cierto tipo de cuerpos trabajados han sustituido a los efebos como representación convencional en imágenes más o menos pornográficas y constituyen cierto tipo de desiderátum. A la condena moral se asocia un alto valor de mercado. Hay evidentemente una contradicción aquí. O renunciamos a una ideología que, en general, nos fuerza a la objetificación y al consumo (algo que ni siquiera los más acerados críticos de la musculoca propugnarían) o renunciamos a la crítica hacia la musculoca como suerte de «punto negro» de las identidades gays contemporáneas.

De hecho, frente a las valoraciones negativas vistas, la musculoca constituye un tipo que puede ser leído positivamente. En el gay que cultiva su cuerpo hemos visto las marcas de la tradición homosexual, la resistencia a cierto estereotipo. Pero además hay un elemento de labrarse una identidad a través de ascesis y disciplina que se parece mucho a la del dandi. El cultivo del cuerpo puede ser el punto de partida de exploración de nuevas experiencias. Por supuesto, esas experiencias necesitarán un impulso que les dé sentido, que las convierta en placer, en crecimiento personal. El músculo no es la solución: es el punto de partida. En la seducción, hay quien utiliza rasgos concretos de personalidad, otros utilizan su estatus económico o profesional. El cuerpo es algo que puede utilizarse para establecer relaciones. De la misma manera que ni el estatus ni la personalidad seductora, en sí, tienen valor moral o incluso interés profundo, el cuerpo no justifica actitudes demasiado fuertes al respecto.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hacia un nuevo activismo

Que cualquier fantasía (física, romántica, consumista) pueda quedarse ahí, y manifestarse de manera superficial o compulsiva es cierto. Pero la responsabilidad de cada uno es ir más allá de esas fantasías. Se trata de un proceso que no es específicamente nuestro. Numerosos ciudadanos viven en ámbitos de fantasía similares al «gay tipo Chueca». Muchos hombres viven pendientes del fútbol y sus resultados, otros de las revistas del corazón, o de los programas de televisión. Es posible crearse entornos reducidos y aislados de la realidad que nos atrapan, pero es un problema que siempre ha existido y que la centralidad del consumo no ha hecho más que exacerbar.

Que Chueca pueda ser algo más de lo que es depende, lo queramos o no, de decisiones individuales. Sólo nosotros podemos rescatarnos de identidades construidas en torno al consumo. El problema es que es mucho más difícil reconocer nuestros placeres, cultivar lo que realmente nos hace felices que simplemente tomar lo que nos dicen que nos hará feliz. Comprar siempre ha sido más fácil que sentir, unirse a una moda mucho más práctico que ejercer el propio gusto. Quienes hacen lo primero siempre viven sus placeres acompañados, quienes optan por lo segundo tienden a encontrar sus entusiasmos incomunicables. Nada se comunica peor que un gusto minoritario.

Quizá en esta profundización en la individualidad podrían tener un papel los colectivos. Uno de los problemas tradicionales ha sido su escaso peso específico dentro de la cultura gay, sobre todo porque en lugar de prestar atención a lo que se cuece en ella la tendencia ha sido a actuar a partir de ideas preconcebidas que dictaban cómo *habían de ser* las cosas. En general, se han dedicado a las urgentes luchas de carácter social, cuyos objetivos parecían claros y consensuados. Pero la situación de los homosexuales, la eliminación de lo que produce violencia simbólica, no progresa exclusivamente en estos términos de objetivos concretos. Mientras que este tipo de lucha se basa en la contundencia y la ortodoxia es fácil descuidar, como hemos podido aprender del ejemplo del activismo de los setenta, elementos clave como la ironía (o el sentido del humor), la reflexión general y la integración del placer en el activismo. De hecho, el movimiento sigue atrapado en una retórica cristiana que mira más a cuestiones externas (reglas, ortodoxias, leyes) que al auténtico desarrollo del yo como proceso de crecimiento y maduración.

La lucha contra la homofobia requiere también imaginación, creatividad, flexibilidad. Hace falta un activismo que movilice emociones, que movilice espíritus. Tener los pies en tierra, como hemos de tenerlos, no significa que tengamos que vaciar el espíritu de aspiraciones menos inmediatas. Las asignaturas pendientes irán consiguiéndose, pero será muy difícil si las despojamos de un elemento individual. Hace falta recuperar lo simbólico, que ha llegado a perderse entre el pragmatismo de los últimos años. Necesitamos sueños. El derecho al matrimonio es, por supuesto, algo por lo que merece la pena luchar, pero tampoco hay que olvidar el cultivo de una interioridad que dé contenido a las relaciones, de pareja o no, casados o en un romance pasajero. Centrarnos excesivamente en el matrimonio nos hace olvidar que, al fin y al cabo, es posible que como estructura esté sobrevalorada. En caso contrario corremos el riesgo de estar reclamando un matrimonio que simplemente reproduce las anquilosadas prácticas que estructuran los emparejamientos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heterosexuales. Esto significa que es posible que, además de pedir el matrimonio, tengamos que cuestionarlo. Esto nos hará conscientes de otras luchas, nos hará recuperar viejos sueños del activismo de los setenta que se olvidaron, rebuscar en las estructuras simbólicas que atenazan a homosexuales y heterosexuales.

Es evidente que, como gays, todo nos separa excepto la oposición a la homofobia. La homofobia se manifiesta insidiosamente en muchos campos cotidianos, que en primer lugar tenemos que saber reconocer. Pero además es algo bastante similar en retórica y estructura a otros tipos de opresión. Como dice Pierre Bordieu, el movimiento de gays y lesbianas no va a ninguna parte si nos limitamos a reivindicar cuestiones concretas. Primero, por un motivo que hemos visto ampliamente ilustrado en este libro: la oposición a una opresión determinada automáticamente reproduce elementos de esa opresión. En segundo lugar, porque las cuestiones concretas se acaban y la homofobia permanece. Es posible que acabemos pudiendo casarnos, pero eso no nos protege contra el resurgimiento de la homofobia, que puede ser mucho más rápido y contundente de lo que creemos. El proyecto ha de ser el de un cambio totalizador de estructuras que tienda a excluir homofobia, racismo, discriminación de género de las lógicas más fuertes de nuestra sociedad. Proyecto complejo, es cierto, pero necesario. Y el único camino posible.

Si hay que pensar en un hipotético final del camino es éste: llegar a un momento en que toda una generación haya crecido sin una experiencia de la violencia simbólica. Hasta ahora, cualquier individuo en nuestra sociedad madura a la sombra de una minusvaloración de la homosexualidad. Aunque la homosexualidad ya no produce, en general (y al menos en el momento de escribir estas líneas), la repugnancia que producía antes, la idea que se transmite es que es «mejor» ser heterosexual, por lo que pueda pasar. A estas presiones cualquier individuo gay cede a lo largo de su vida. Oculta, siquiera en ocasiones puntuales, aspectos que el heterosexual no llega a plantearse ocultar. El esfuerzo por llegar a una situación en que esto no suceda será importante, y se trata de una situación que todavía queda lejos. Una situación en que sea verdad que la homosexualidad es simplemente un rasgo que no recibe valoración negativa y que por lo tanto no necesita valoración positiva. Por eso es tan perjudicial seguir ciegamente identidades como desconfiar del concepto por principio. Lo primero porque nos impide continuar imaginando alternativas, lo segundo porque queda mucho por hacer y es necesaria cierta movilización de las conciencias, sin estructuras, sin ortodoxias.

¿Significa esta lejana utopía el fin de la cultura gay? Para Alberto Cardín, dado que la cultura gay se basa en la opresión, en este punto se produciría la desaparición de la misma. Sin embargo, se trata de un aspecto discutible. Volviendo a la comparación anterior, existe una cultura en torno al fútbol aunque esta afición no esté reprimida. Las subculturas son también positivas, se basan en complicidades de placer tanto como en complicidades de opresión. Si desaparece la valoración negativa, es posible ver que seguirá habiendo individuos que comparten marcas, aunque podemos aventurar que la gama de tales grupos estará bien diversificada. Quizá (y quizá no) la orientación sexual en sí perderá importancia como elemento clasificador. Y uno podrá decidir ser gay sin un sentido de la Historia, sin relacionarse con tradiciones que

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

posiblemente se considerarán simplemente resultado de la opresión. Pero seguramente ciertas tradiciones continuarán porque reflejan actitudes básicas, modos de pensar el mundo.

En realidad, los noventa nos han servido para darnos cuenta de que tal fin queda mucho más lejano de lo que pensábamos. Desde principios de siglo, dos han sido los rasgos de la cultura homosexual que han preocupado desde una perspectiva heterosexista: la visibilidad en nuestros propios términos y la tendencia al proselitismo. Chueca, y las nuevas culturas homosexuales, son un ejemplo de ambas cosas. Algo tienen, pues, de positivo. Hay que ser críticos con el modelo Chueca y, en general, con quienes proponen modelos monológicos, identidades cerradas, con las etiquetas, el consumismo y el comercialismo a ultranza, con la frivolidad, el lugar privilegiado que se concede al glamour y al físico. Todo puede atraparnos en la inmovilidad, hacernos olvidar el mundo, pero al mismo tiempo todo ello puede ser un punto de partida para una experiencia más enriquecedora. En cualquier caso, la crítica ha de llevarse a cabo en términos de diálogo. Un diálogo que nunca podemos permitirnos dar por cerrado.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EPÍLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN. ¿SE ACABÓ LA HOMOFOBIA?[1]

MATRIMONIO

Este trabajo detenía su recorrido en la tierra de nadie que fue la cultura homosexual en España durante los ochenta y terminaba con una coda en la que bosquejaba unas reflexiones sobre la situación actual, con especial énfasis en la sustitución del modelo tradicional de homofobia, basado en la patologización, el escándalo y la discriminación, por un modelo que llamaba «homofobia liberal», insidioso y represivo (se da por sentado que la expresión de emociones homosexuales ha de controlarse y reducirse al mínimo), aunque ciertamente soportable. Cuando escribí esta última sección, realmente pensaba que la situación se mantendría así y no parecía que fueran a producirse evoluciones notables: era como si la historia de la cultura homosexual hubiera terminado o, al menos, se hubiera detenido. Se había alcanzado una suerte de equilibrio que al parecer resultaba aceptable para muchos homosexuales. Existía una red de servicios culturales y comerciales que garantizaban que cualquier homosexual tuviera acceso a referencias, ocio, modos de contactar a otros homosexuales. La nueva expresión de la homofobia se había convertido en algo parecido a esas enfermedades con las que uno puede vivir tranquilamente si adopta ciertas medidas. Por lo demás, el hecho de que la presión fuera menos explícita, permitía romper la rigidez de las categorías: cada vez hay más hombres y mujeres que realmente tienen una relación fluida con su orientación sexual, con lo cual consideran cualquier pensamiento que huela a identitario (básicamente el argumento desarrollado en este libro) como una camisa de fuerza. En aquellos momentos, a finales del 2003, no era fácil imaginar que se avecinaba un punto de inflexión histórico en el modo en que en nuestro país se trata la cuestión homosexual.

1 Una versión distinta de este texto apareció en *Archipiélago* (2005) 67:33-42. El título en aquella ocasión fue: «La cultura gay ha muerto, Viva la cultura gay».

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

En junio del 2005 el Parlamento español aprobó una reforma de la ley que, mediante una modificación mínima, permitía el matrimonio civil entre personas del mismo sexo (no se trataba de «matrimonio gay»: los gays siempre habían podido contraer matrimonio). Fue el resultado tanto de un momento histórico especialmente propicio como de una serie de acciones oportunas y contundentes por parte de una serie de individuos. El nuevo gobierno socialista, que había alcanzado el poder en el 2004, necesitaba credibilidad en temas sociales: la última legislatura socialista, que terminó en 1996, dejó la impresión de un partido dubitativo, que había olvidado la agenda progresista que podía distinguirle de la derecha. Para sobrevivir como partido de gobierno, el PSOE necesitaba distanciarse del PP en algunas áreas, y el modo de conseguirlo pasaba por dar una imagen más avanzada, incluso radical, dejar de lado las reservas al menos en cuestiones sociales (ciertamente, en el terreno de lo económico es prácticamente imposible desmarcarse de la presión internacional). A esto se unió la presencia en el partido de Pedro Zerolo, que había sido presidente de COGAM, que había ascendido en las filas socialistas con celeridad al poco de entrar en el partido y que mantenía comunicación abierta con el movimiento a través del contacto directo con la presidenta de la FELGT, Beatriz Gimeno. Gimeno tomó la decisión atrevida, para algunos desestabilizadora, de aprovechar la coyuntura para ir más allá de la simple reivindicación de «uniones de hecho», algo que había centrado la agenda del movimiento desde mediados de los años noventa, y exigir el matrimonio sin paliativos; a fin de lograrlo, formó un frente común con Zerolo para transmitir esta propuesta de máximos al gobierno. Era una apuesta fuerte que se saldó con éxito. Zerolo, trabajando cerca del Presidente del Gobierno José Luis Rodríguez Zapatero, fue el eslabón entre el ejecutivo y el movimiento. Las dudas iniciales se despejaron de inmediato, y la ley pasó por los cauces institucionales con una celeridad inaudita y escaso tiempo para el debate. Fue aprobada en el Parlamento en junio del 2005. Cuando uno piensa en los lentos avances de otros proyectos relacionados con la igualdad homosexual en los años noventa, tal rapidez no puede dejar de sorprender. A pesar de que trajo beneficios indudables y constituyó un gesto normalizador de impacto incomparable, es justo decir que no había una presión social (ni siquiera por parte de los propios homosexuales) que exigiese la reforma de la ley. En el Reino Unido, una ley similar (en la misma línea de la danesa) introduciría meses después la igualdad de derechos para las parejas gays sin denominarla matrimonio, con gran satisfacción por parte del movimiento.

Para los gays, el cambio en España fue un auténtico regalo que se celebró con entusiasmo. Para el Gobierno, fue un importante golpe de efecto: enunciaba con claridad un mensaje que sin duda representaba a la España progresista, la que el PP se había empeñado en declarar obsoleta. De alguna manera, esto colocaba a nuestro país en el grupo de cabeza de aquellos que adoptaban esta medida legislativa (junto a Holanda y Bélgica; otros —Canadá y Sudáfrica— la introdujeron más tarde. Por otra parte, Dinamarca, pionero en este respecto, contaba con una completa ley de uniones civiles, pero no con el matrimonio), y a años luz de distancia de los países meridionales. En cuestiones de derechos y visibilidad gay resulta notable la comparación con Italia, que estuvo en la Comunidad Económica Europea desde su fundación. El mal

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

llamado «matrimonio gay» en España fue noticia de portada en la prensa internacional. El significado de este paso es enorme y la satisfacción expresada por los representantes del movimiento gay fue absolutamente justificada. Es el momento de plantearnos, por otra parte, el calado social del cambio.

Como he sugerido, una paradoja de toda esta cuestión es que no se trataba exactamente de una reivindicación tradicional del movimiento gay de los setenta: la realidad parecía ir esta vez por delante de los sueños. Conviene contextualizar el debate en términos históricos. Por supuesto, siempre se había exigido igualdad de derechos para los homosexuales, pero tal igualdad se habría conseguido con una estrategia cercana a la británica. De hecho, la cuestión del matrimonio entre personas del mismo sexo en el contexto de la historia del activismo gay internacional resulta bastante problemática. Como hemos visto, los activistas de los años setenta (situados firmemente en la izquierda del espectro político pero no siempre aceptados por ésta, véase capítulo IV, sección 1.1) soñaban con una sociedad más abierta, con un cambio revolucionario de mentalidades, no con reproducir los modelos de matrimonio heterosexistas, que eran criticados con virulencia. Las relaciones debían estar basadas en la fidelidad, las emociones o el deseo, pero la visión era que estos elementos eran precarios y la naturaleza humana no era proclive, en general, a las parejas estables (véase capítulo IV, sección 4.2 para una discusión sobre algunas formulaciones del activismo español). Y quienes lo deseasen se conformarían con un pacto entre individuos sin necesidad de intervención de instituciones que se consideraban retrógradas. Se desconfiaba del matrimonio como algo que conducía a la mentira y la mala fe. Se potenciaba el deseo. En parte esto era estratégico: el movimiento gay se alineaba con un pensamiento progresista utópico.

Dado este rechazo del matrimonio por parte del activismo de izquierdas, no es sorprendente que las primeras voces de intelectuales gays que exigen matrimonio entre personas del mismo sexo procedan de los sectores más derechistas del movimiento que sólo aparecen en la segunda generación post-Stonewall. A mediados de los noventa, recordémoslo, el matrimonio homosexual era apoyado por los sectores más conservadores entre los gays. Andrew Sullivan, británico educado en Oxford que fue editor del periódico reaccionario estadounidense *The New Republic* y autor de uno de los libros más vendidos sobre la homosexualidad, *Prácticamente normal,* hizo del matrimonio y la integración de los gays en el ejército de los Estados Unidos sus dos frentes de batalla más importantes, ganándose la oposición del movimiento oficial con sus raíces en la izquierda. El fenómeno Sullivan fue la primera manifestación de una perspectiva conservadora gay que desde entonces se ha extendido en los Estados Unidos, pero no en España. Evidentemente hay gays de derechas. Pero en cierto modo la derecha en España sobrevive a partir de la fidelidad a la Iglesia y a los partidos políticos, y por lo tanto queda amordazada para estas cuestiones (no es que no haya alguno que hable como gay desde la derecha, pero su repercusión es mínima: nuestro Andrew Sullivan todavía no ha aparecido).

Una de las consecuencias más inmediatas del cambio legislativo fue la visibilidad del debate sobre la igualdad de los homosexuales, la tolerancia y sus límites. De pronto, opiniones sobre la homosexualidad adquirían prominen-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

cia en la prensa. Hasta entonces, entre los rasgos característicos de las discusiones sobre la cuestión homosexual en España estaba la escasa repercusión mediática: la homofobia tradicional reaccionaria había quedado acallada en los ochenta, y el «respeto a la intimidad», una de las marcas del progresismo español, se extendía de manera algo retorcida a un silenciamiento total. Si la homosexualidad era indiferente, como hemos visto, lo progresista era no hablar del tema. Esto es problemático, porque por muy positivo que sea dejar atrás la retórica del escándalo y la homofobia, también se daba la imagen de que ser homosexual en este país no producía roces de ningún tipo. La aprobación de la reforma de Código Civil cambió esta situación y parece que desde entonces los medios han comprendido que la homofobia es también noticia: no sé si puede hablarse de una relación causa-efecto, pero lo cierto es que en los últimos años, manifestaciones de homofobia en el sistema educativo y en las calles y problemas de discriminación homófoba han adquirido una relevancia en la prensa que antes era inaudita[2].

El debate se hizo visible y las posturas se radicalizaron. Los gays recibieron con entusiasmo la nueva situación, el PP y la Iglesia Católica, por su parte, manifestaron una oposición vociferante. Para el PP, el cambio se convirtió en un signo de la desestabilización que el PSOE traía a España (sus otros caballos de batalla fueron la cuestión nacionalista y el terrorismo). Para la Iglesia, se trataba de un atentado contra la institución del matrimonio. Había un elemento de mala fe en estas acusaciones. Como declaró la vicepresidenta María Teresa Fernández de la Vega, el cambio legislativo no restaba a nadie derechos (no tocaba el matrimonio eclesiástico y no allanaba el derecho de los católicos a celebrar matrimonio civil o religioso), simplemente extendía derechos a una parte sustancial de la población. Un argumento sencillo que al conservadurismo acérrimo no le interesaba entender. Después de todo, los reaccionarios siempre han hecho su agosto a río revuelto, y en su intento por confundir la cuestión nos bombardearon con una serie de argumentos casi siempre tramposos.

Personalmente, creo que tal radicalización del debate sobre los límites de la igualdad homosexual es tremendamente positiva. La manifestación del poder crea reacciones, la homofobia crea conciencia homófila. Si algo ha dificultado los avances es el pacto de silencio al que ha estado sometida la cuestión homosexual en nuestro país desde los años ochenta. El silencio puede haber estado basado en razones progresistas y razonables, pero quizá sea el momento de replantear el tema de la homosexualidad como «vida privada».

Pero la cuestión más importante que para mí se plantea con el cambio en la legislación es la de qué queda por hacer. Para muchos, la posibilidad de matrimonio era la última frontera. Beatriz Gimeno expresó en diversas entrevistas un temor de desmovilización por parte de los gays. Es un efecto inevitable. Vencer diariamente presiones y sortear obstáculos es un trabajo que no

2 Todo cambio tiene una vertiente que es cotidiana y personal. Si un diario como *El País* habla de homofobia ahora y no antes, se debe probablemente a que gente que no tenía problemas con el armario accedió a posiciones de responsabilidad, mientras que el paradigma que dominaba anteriormente era el del «respetuoso silencio» progresista. Quedó así demostrado que el impacto en un medio, y por extensión en el paisaje mediático, de un solo individuo desproblematizado puede ser notable. Es una lástima que la situación no se produzca más a menudo: los periodistas de todo tipo siguen siendo uno de los cuerpos profesionales que defienden con mayor celo las puertas del armario en nuestro país, en la mayoría de los casos para mantener bien cerrado el propio; son ellos quienes tienen mayor poder para terminar con la invisibilidad, pero es un poder del que por desgracia no suelen hacer uso.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

todos quieren realizar de buena gana. Cuando la presión se reduce, aun sin desaparecer, muchos deciden que no vale la pena responder a los resquicios de homofobia. Por pereza, por desidia o a veces por simple cabezonería se prefiere aceptar que los homosexuales no tienen por qué expresarse de manera «ruidosa» (aunque los conceptos de discreción son muy variables: para muchos, un beso en la calle, algo a lo que tienen derecho los heterosexuales, se convierte en un acto de exhibicionismo). Sin embargo creo que la presión contra la homofobia sigue siendo necesaria. Si algo se aprende de echar la vista a la historia es que la homofobia es una parte de nuestra cultura constante y bastante profunda. Sus manifestaciones pueden cambiar, también su fuerza, y no cesará con un simple ajuste de palabras en un texto legislativo. Mientras la sociedad ponga cualquier tipo de coto a la visibilidad de los homosexuales que no se ponga a los heterosexuales, mientras exista la idea de que un homosexual ha de ser más discreto que un heterosexual, que la experiencia homosexual ha de ser más privada que la heterosexual, habrá una base de homofobia que en cualquier momento puede volverse contra los propios homosexuales.

EL NUEVO ARMARIO, LA NUEVA INVISIBILIDAD Y EL REGRESO DE LA CUESTIÓN DEL *OUTING*

Así, la primera área de atención es la de la visibilidad homosexual y en particular la evolución del concepto del armario. Hemos visto cómo, desde finales de los sesenta, una de las aspiraciones más unánimes del colectivo homosexual era una visibilidad desproblematizada: el objetivo era que la percepción de un individuo como homosexual no le condenase a prisión ni a una discriminación laboral o social, por no hablar de violencia física. Este derecho tenía que ser amparado por el Estado, del mismo modo que se toman medidas para evitar que las mujeres queden indefensas contra la violencia de sus cónyuges. Hay evidencia creciente de que este momento está próximo: ciertos fallos, como el del caso del propietario de un bar en Sevilla que amenazó a dos clientes homosexuales en el 2006 por demostrar su afecto, sugieren que la justicia se toma en serio la homofobia como delito. Pero si, en la formulación de Alberto Cardín, la cultura gay tendía a una visibilidad que al mismo tiempo era signo inequívoco de su próxima extinción, el éxito de la visibilidad gay puede también contribuir al fortalecimiento del armario, esta vez presentado en términos de normalización e invisibilidad.

El armario ahora sólo pide cierta discreción en determinados ambientes, que algunos están dispuestos a aceptar de buen grado. Se trata de algo difícil de valorar: no se puede imponer a los homosexuales un patrón de comportamiento. Hay gente que inevitablemente y de manera natural expresa rasgos que le definen como homosexual, y otros que naturalmente no los expresan. También hay diferentes velocidades para salir del armario (por defecto, uno siempre está «dentro»). Pero sí se puede reflexionar sobre los efectos que este armario en versión liberal tiene sobre los homosexuales en general.

Me parece claro que por mucho matrimonio y por mucha normalidad que experimentemos algunos, ésta no existirá hasta que el concepto de armario se

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

considere obsoleto. De momento, el armario sigue siendo un lugar cómodo que a todos nos ha tentado alguna vez, en situaciones concretas o como modelo de vida. Hay que decir que el armario es lo que impide la normalización en el sentido más positivo que puede tener la palabra (ya que también puede tener un sentido negativo: el de obligarnos a «ser discretos»). Es decir, la normalización no puede consistir en reforzar el armario blandiendo el concepto de discreción. El armario favorece la invisibilidad de los homosexuales en el paisaje mediático y social, promociona la idea de que somos una minoría insignificante, borra nuestra experiencia como parte de la historia.

Conviene ver en la delimitación del armario dos vertientes distintas. Por una parte, el armario protegía al homosexual del escándalo, y puede verse en términos de la necesidad de ocultar la orientación sexual para evitar discriminación. Para muchos, estar en el armario equivale a «protección de la privacidad». En mi opinión, se trata de un argumento tramposo, ya que no he visto nunca a nadie que considere ser heterosexual como algo perteneciente a «su privacidad». La heterosexualidad se exhibe siempre, la homosexualidad a veces se muestra, otras veces no, y en cualquier caso, presente o ausente, obliga a una actitud que nunca será «natural». Pero el armario ha tenido una segunda vertiente que a menudo pasaba desapercibida: era la *obligación* que se *impone* a los gays de «ser discretos». De hecho, el armario es lo que distorsiona las relaciones entre lo público y lo privado cuando eres gay, es lo que diferencia específicamente las presiones a que está sometida la experiencia gay de las presiones a que está sometida la experiencia heterosexual.

Ciertamente ambas vertientes han estado siempre ahí, pero en definitiva, la primera, la que presentaba el armario como escondite necesario y favorable a los homosexuales, era necesariamente dominante en una sociedad que anulaba derechos a quienes eran descubiertos. Quizá (es una propuesta sobre la que debería reflexionarse) los cambios recientes han invertido las prioridades de ambas pendientes. Es decir: la progresiva desaparición de la discriminación oficial y la sustitución de la homofobia tradicional por la homofobia liberal hace que el carácter de refugio del armario vaya haciéndose menos importante. Con esto, el armario se convierte en una estructura que sobre todo insta a los homosexuales al silencio de manera innecesaria. Pero silencio y discriminación son, históricamente, dos caras de la misma moneda. Así, defender el armario (o «la privacidad del hecho gay») cuando las represalias van desapareciendo es, si seguimos este argumento, reforzar la desigualdad entre homo y hetero y, por extensión, es un gesto de homofobia.

Si el armario ha dejado de ser un refugio para convertirse en una camisa de fuerza, sería el momento de recontextualizar los debates de mediados de los noventa sobre el llamado «*outing*», que tan mala prensa tuvo en España sin llegar a practicarse (al menos por parte de los homosexuales: la homofobia siempre ha recurrido a esta estrategia cuando conviene). En aquellos momentos, mi propia opinión sobre el tema era bastante más conservadora que ahora: reconocía, claro, que calificar a alguien de homosexual no es lo peor que puede decirse de esa persona, y que de hecho la resistencia a salir del armario tenía algo de desafortunado. Desafortunado para el individuo, porque le obligaba a llevar una vida enmarcada en la mentira. Y era de lamentar que aquellos sobre cuya sexualidad se difundían rumores, justificados o no

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(de Alejandro Sanz a Javier Gurruchaga, por poner dos ejemplos prominentes de mediados de los noventa), arremetiesen contra los «acusadores» como si fuera lo peor que se podía decir de ellos, en lugar de aprovechar las habilidades para desenmascarar sus bases homófobas. Con todo, aceptaba, por razones prácticas, que utilizar el *outing* de manera sistemática sólo contribuiría a demonizar al homosexual anti-armario y legitimar a los armarizados, y que podía crear una suerte de «terrorismo gay» en el cual la ortodoxia gay se imponía a las necesidades personales; finalmente, era cierto que en muchos contextos, dada la homofobia del ambiente, un gesto de un momento podía afectar vidas de manera muy profunda, inesperada. Esto haría que la simpatía estuviera de parte de la víctima. El *outing*, en definitiva, no nos convenía.

En diez años las cosas han cambiado mucho. El impacto de la revelación de la homosexualidad en la vida de una persona tiende a ser menor. Y, ya que estamos, una vez se dice de alguien que es gay, la reacción más habitual es que todo el mundo se encoge de hombros: ¿Qué más hay que decir? O sea, tenemos las ventajas de la visibilidad sin sus inconvenientes. Así, nos encontramos ante dos posibilidades. Primera, dado que no pasa nada por ser homosexual, esconder la orientación sexual ya no tiene sentido, debemos perder el respeto al armario que imponía aceptarlo como un secreto necesario. Segunda: los homosexuales siguen pagando un precio social por serlo, y el secreto sigue siendo necesario, en cuyo caso el *outing* es un ejemplo de «terrorismo gay». Ahora bien, en este último supuesto habría que realizar gestos más contundentes para visibilizar y normalizar la experiencia gay... lo cual pasa por arremeter contra los armarios.

Dado que ya no hay razones oficiales para armarizarse (hace treinta años no se podía salir del armario porque te metían en la cárcel), el armario se ha convertido en un campo minado. Ya nadie está tan oculto como solía estarse. Nunca se sabe dónde va a saltar el problema. La homosexualidad siempre ha estado ahí, lo que pasa es que hay quien no ha sabido o querido leerla. Parte del trabajo que hacemos los críticos e historiadores gays funciona en este sentido: aprender a leer códigos oficialmente secretos y explicar que eran señal de homosexualidad, visibilizar el armario.

Una de las paradojas del nuevo armario en el momento actual es que uno ya no sabe quién está «dentro» y quién está «fuera». Hay muchos que no están en el armario pero según en qué contextos no quieren hablar de ello. A veces esto es cuestión de un tipo de psicología: hay personas, homo o hetero, que son simplemente cabezotas, y basta que se les diga que estaría bien hacer algo para que decidan que ellos jamás lo harán, y desafíen al mundo a forzarles. Contra este tipo de actitudes no se puede hacer nada. Viven como gays, tienen amigos gays, pero reaccionan con agresividad ante cualquier movimiento de desarmarización porque les parece una «ortodoxia» a la que se enfrentan como se enfrentan a todo. Otro tipo de actitudes son las de quienes sienten que necesitan estar en todos los clubs y saben que ser homosexuales les niega el acceso a algunos. Son los que quieren nadar y guardar la ropa. No hay nada de malo en ello, excepto en lo que puede afectar a la expansión de la homofobia. Posiblemente, se debería anteponer el objetivo de acabar con la homofobia al capricho de algunos individuos. Por fin, es cierto que las relaciones con la homosexualidad en los últimos años son mucho más fluidas de lo que han sido jamás:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

experimentar y pasar de relaciones homo a hetero es mucho más fácil cuando las fronteras entre ambas orientaciones no están vigiladas. Pero en cualquier caso la parte «homo» de la ecuación se oculta en la medida de lo posible... a pesar de que en la superficie pueda alegarse que uno es indiferente a tales cuestiones.

Por supuesto conviene estudiar cada caso y hay que reflexionar más sobre la cuestión. Pero al menos la perspectiva progresista tendría que consistir en reconocer que se está haciendo un pacto de conveniencia, en lugar de presentar el armario en términos de derecho sacrosanto a la intimidad. No creo que el armario sea un «derecho». Al menos no un derecho inalienable que esté por encima de cualquier otro: en todo caso es un daño colateral de una sociedad homófoba. Un derecho es algo que hay que proteger. Sin embargo el armario es algo que habría que eliminar.

Sería injusto, por otra parte, sugerir simplemente que el único problema de la sociedad española de principios del siglo XXI en el tratamiento de la homosexualidad sea el establecimiento de un armario cómodo. Siguen quedando núcleos en los que la homofobia continúa expresándose según paradigmas tradicionales, y son áreas en que la homofobia no sólo se mantiene, sino que está creciendo. En cierto modo los tres núcleos que voy a mencionar se solapan: la Iglesia, las culturas inmigrantes tradicionales y el sistema educativo mantienen vivas estructuras homofóbicas en el campo de lo pedagógico, que a medio plazo pueden tener consecuencias de peso. Son prejuicios, cautelas, reparos que se han estudiado en este libro y que combinan la extraña sexofobia que caracteriza a casi todas las culturas con el miedo a la visibilidad homosexual. Puede aducirse que la homofobia aquí se presenta de manera residual, algo fuera de las líneas de evolución de nuestra sociedad en estos momentos. Esto no significa que carezca de importancia: la involución reaccionaria es un fenómeno generalizado y plenamente constatable en sectores sustanciales de culturas occidentales como la estadounidense.

LA IGLESIA

El sector más vociferante en su expresión de cierta homofobia en los últimos años ha sido la Iglesia Católica, a través de diversos documentos de la Conferencia Episcopal, que siguen la línea conservadora del Vaticano. En un documento de 1986, el entonces cardenal Ratzinger, hoy papa Benedicto XVI, venía a afirmar que las puertas de la Iglesia están abiertas a los homosexuales siempre que practiquen la castidad. Amar al pecador, pero no el pecado es quizá lo que se deduce todavía de las comunicaciones en que el Vaticano se refiere a la homosexualidad. Por supuesto, la Iglesia tiene el derecho y el deber de clarificar su postura ante los cristianos, por mucho que los estudiosos hayan señalado que la evidencia en la Biblia contra la homosexualidad es demasiado ambigua como para hacer de este asunto algo importante. De hecho, es fácil deducir que la importancia del hecho homosexual en cuestiones de doctrina está convenientemente inflada, que el vociferante rechazo a la homosexualidad se debe a que conscientemente se elige este asunto frente a otros más complejos que comunicar a los fieles. El derecho de la Iglesia Católica a intervenir en la sociedad civil es mucho más cuestionable.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Durante las discusiones sobre el matrimonio de la primavera del 2006, la prensa destacó las declaraciones del secretario general y portavoz de la Conferencia Episcopal Española, el Obispo Juan Antonio Martínez Camino, llamando a la objeción de conciencia entre los funcionarios católicos ante la celebración de matrimonios homosexuales. Podría decirse que la oposición a la ley que admite el matrimonio homosexual (uno de los dos caballos de batalla de la institución católica, junto con la enseñanza de la religión) ha dotado a la Iglesia de una nueva vida, la homofobia le ha otorgado una nueva identidad. Durante décadas, la espectacular pérdida de poder y de autoridad (incluso de legitimidad como agente social) había consignado a la institución a una invisibilidad virtual, por lo que se encuentra amenazada por la indiferencia de las masas tanto como por su propia falta de perspicacia ante los problemas del mundo. La Iglesia se beneficia del momento, ya que los medios parecen buscar su opinión y ha convertido la cruzada contra el «matrimonio gay» en un modo de recuperar una visibilidad mermada; por otra parte, la mencionada llamada a la desobediencia civil simplemente confirma un alejamiento entre Iglesia y Sociedad que no puede beneficiar a ninguna de las partes. No es de recibo que representantes de la Iglesia hayan recurrido a estrategias políticas como su presencia en manifestaciones contra una ley que, en definitiva, no tiene por qué afectar a sus fieles si éstos no lo desean. Tras los nuevos planteamientos surgidos en la Iglesia de los setenta, las actitudes recientes sólo pueden considerarse como un paso atrás que fácilmente puede degenerar en algo parecido al integrismo, tan denostado cuando lo practican otros. Nos encontramos, pues, ante un tipo de homofobia estratégica.

A esto se añade la relación simbiótica con intereses políticos de la derecha, algo que sin duda va en contra del papel que la religión debería tener. En política, el Partido Popular ha seguido el liderazgo de la Iglesia Católica en el fondo, pero con ciertas reservas: dada la necesidad de un giro hacia el liberalismo en lo social (el cambio en la lógica de las relaciones sociales mencionado más arriba), es incapaz de expresar la homofobia en términos tradicionales. Lo que más parece preocupar es una cuestión lingüística: llamarlo matrimonio o no; por lo demás, en las declaraciones de sus representantes se acepta en términos generales[3] la pertinencia de cierta equiparación entre homo y hetero. Vemos cómo incluso en la derecha política la homofobia no es lo que era: nadie en sus cabales abogaría ahora por el encarcelamiento de los homosexuales. Esto puede parecer obvio, pero en España se podía encarcelar al homosexual por el hecho de serlo hasta 1981 (véase capítulo III, sección 1.2). En muchos países próximos se sigue considerando lógico proceder así; en otros, incluso dentro de la Unión Europea, se fomenta una homofobia agresiva. Pero aunque las descalificaciones continúan aquí, carecen de la virulencia de otros tiempos. Es necesario encubrirla con un problema nominalista, como si la homofobia a secas ya no fuera de recibo.

3 La excepción es la adopción, pero recordemos que siempre se ha podido adoptar como individuo: en realidad la negativa a aceptar este derecho es simplemente un modo de instar a la invisibilidad. Un homosexual puede adoptar siempre que no declare que lo es.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EFECTOS COLATERALES DEL MULTICULTURALISMO

En realidad, si la homofobia tradicional todavía crece en ciertos ámbitos sociales, hay que buscar este crecimiento en los márgenes del sistema. En términos sociales, la inmigración es un frente al que habrá que prestar atención. Es necesario matizar una cuestión que fácilmente puede avivar la llama de la xenofobia: constituiría una triste ironía el que los homosexuales, beneficiarios de la adquisición de unos derechos sociales, desconfiasen de otros grupos en términos de normalización. Por otra parte resulta innegable que cierto porcentaje de la inmigración (oculto, difícil de estudiar) tiene entre sus causas precisamente la homosexualidad. Grupos de inmigrantes, hombres y mujeres, vienen a las culturas occidentales porque aquí resulta más fácil vivir su sexualidad.

Pero también hay que saber ver la problemática de una inmigración que no se siente cómoda ante lo que consideran «excesiva» visibilidad gay en nuestra cultura. En sociedades precapitalistas los antropólogos han señalado cierto equilibrio entre homofobia y tolerancia que está relacionado con el propio funcionamiento de estas sociedades, articulado en forma de ritos y presupuestos específicos[4]. En muchas sociedades tradicionales se compensa la represión de ciertas manifestaciones de homoerotismo con la inscripción del mismo dentro del especto homosocial (algo que se hace a veces a costa de las mujeres). Es en el Occidente cristiano donde se inventa un nuevo modelo de homofobia que convierte en sospechosa la visibilidad de cualquier tipo de manifestación de homoerotismo. Y éste es el modelo que se ha exportado a otras culturas: por ejemplo, la homosexualidad figura de manera perfectamente codificada en la cultura homosocial japonesa hasta que la llegada de Occidente les obliga a considerarla de otra manera y a despreciarla como mácula de la masculinidad. Podría decirse que lo que la occidentalización trajo a Japón no fue la homosexualidad como práctica, sino la homofobia como modo de marcar negativamente esas prácticas.

Es esta retórica homofóbica, intermediaria entre el precapitalismo y la globalización, la que ahora se encuentra en ciertas culturas tradicionales, así como en ciertas bolsas sociales de Occidente, como las sociedades rurales. En buena parte de las comunidades inmigrantes, la retórica de la homofobia permanece tal como existía en las culturas tradicionales: hay una demarcación rígida entre lo masculino y lo femenino, entre homo y hetero que condiciona el prestigio social y determina deberes. Empezará a disolverse, como entre nosotros, cuando se debilite el vínculo entre género y sexo y cuando una determinada relación entre ambos deje de quedar mistificada como piedra de toque del sistema (esto sólo sucede cuando se da una serie de circunstancias políticas y económicas). En este sentido, si Stonewall tiene un valor simbólico que hace que los propios homosexuales tomen las riendas del discurso sobre la homosexualidad, podría decirse que muchas sociedades islámicas, cristianas o judías siguen a la espera de su Stonewall.

4 Desarrollados por Cardín en su *Guerreros, chamanes y travestis*; véase también Greenberg, David F., *The Construction of Homosexuality*, Chicago, Chicago University Press, 1988.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Por otra parte, la homofobia entre ciertas comunidades inmigrantes tiene un fin estratégico de valoración de lo propio por parte de un grupo que se siente vulnerable. Es obvio que entre los inmigrantes y la cultura anfitriona van a producirse choques en diversos frentes (religioso, económico), y éste es uno de ellos. Se trata aquí de reforzar la valoración de un «nosotros» que sigue los dictados de la presunta ley natural frente al «ellos» constituido por una sociedad que permite transgresiones a esa ley. Es un razonamiento tan nocivo como lógico, en términos de culturas tradicionales. Aquí conviene tener presente que no todos los choques han de resolverse del mismo modo: mientras que está claro que en ciertas cuestiones de filosofía vital o de religión hay que buscar un punto medio y optar por la tolerancia (decidir cuál es ese punto medio no será nunca fácil), quizá el sexismo, la homofobia o los deberes cívicos han de enseñarse y comunicarse como valores absolutos deseables o incluso como condiciones de integración. Una consecuencia de esto es que habrá que esforzarse por visibilizar la homofobia como problema en el contexto de las nuevas comunidades. El multiculturalismo puede resultar fructífero, pero también hemos de tener claros los derechos civiles en cuestiones de género que, al menos nominalmente, se han conquistado en Occidente.

EDUCACIÓN

Por último, a pesar de los cambios legislativos y de ambiente social, no hay un esfuerzo consistente por proteger al niño gay en el contexto educativo. Es como si se asumiese que todo niño debe sufrir necesariamente la presión de pasar por heterosexual antes de que se le dé la opción de descubrir que la homosexualidad es legítima. Por una parte, esto se debe a que los educadores, que tendrían que abordar esta labor, no están preparados para ello en la mayoría de los casos[5]; por otra, y sobre todo, a que más que homofobia, existe una sexofobia que quiere preservar la inocencia del niño, una idea suscrita y perpetuada por asociaciones de padres y otras instituciones. A pesar de que ya Sigmund Freud trató hace más de un siglo la sexualidad infantil desde un punto de vista científico, sigue siendo un tabú moral en nuestra sociedad: aún se tiene miedo del sexo, especialmente del sexo «antes de tiempo». Con más motivo se tiene miedo de una sexualidad que se identifica todavía con un «modo de ser» y que prefiere evitarse. Es una cuestión ciertamente delicada que se beneficiaría de la desaparición del miedo a la aureola de escándalo que siempre hace callar los intentos de discusión. De manera más específica, esta incapacidad de abordar el problema de la homofobia en las escuelas es una consecuencia directa de la preferencia, en nuestro país, por no hablar demasiado de la homosexualidad como problema. La homosexualidad es el problema que no se atreve a decir que lo es.

Los padres, que a menudo se declaran liberales en lo personal, siguen pensando que afectaría el porvenir de sus hijos. En cuanto a los docentes, la cues-

5 Entre otras razones, la sospecha de que quienes defienden al homosexual lo hacen por su propio interés pesa todavía demasiado; además los maestros están siempre en el punto de mira como sospechosos potenciales de posibles abusos

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tión es más complicada: incluso entre los más voluntariosos hay ideas recibidas sobre la homosexualidad que obstaculizan la normalización. Todavía se opina que hay que dificultar la homosexualidad en la medida de lo posible. La idea es que dicha normalización facilitaría el que ciertos adolescentes aceptasen una orientación homosexual desproblematizada en una edad vulnerable. Esto es posiblemente cierto: la diferencia entre dificultar la homofobia y facilitar la normalización de la homosexualidad es nula, pero mientras que casi todos firmarían por lo primero, lo segundo sigue presentando problemas. El efecto suele ser una postergación y permanente indecisión en torno a la salida del armario o incluso en torno a asumirse homosexual. Y en muchos casos tal asunción no se realiza sin heridas.

En este sentido, y como ejemplo del solapamiento entre dos frentes de homofobia, habría que destacar los debates en nuestro país que levantó la introducción de la asignatura de Educación para la ciudadanía en el currículo, en el 2006. Se trataba de una asignatura evaluable y obligatoria que ocupaba parte del espacio de la Religión, que seguirá como opcional. En la propuesta de asignatura se introducían contenidos laicos y se hablaba contra la homofobia, además de sugerir la legitimidad de diversos modelos de familia. La oposición de la Iglesia Católica fue explícita y el Gobierno tuvo que recortar algunos de los elementos más progresistas de los temarios, de nuevo azuzados por los presuntos «problemas de conciencia» de profesores y padres ante tales contenidos. Decidir que cada centro tiene la posibilidad, si así lo decide, de hablar de estos temas no arregla nada: según lo dicho anteriormente, las dificultades de tratarlos en el aula son tantas que en general acabarán por quedar consignados al silencio.

¿EL FINAL DEL COMUNITARISMO Y LA SUBCULTURA GAY?

Si las tres áreas mencionadas sugieren algo con respecto a los cambios en el estatus de «los homosexuales» en nuestro país, es que la agenda hoy está mucho menos clara que hace quince años: es necesaria, tanto por parte de las instituciones como por parte de los propios homosexuales una nueva aproximación al «problema» homosexual que supere el planteamiento clásico de opresión. El cambio legislativo como prioridad era una herencia del periodo de discriminación legal. También sintonizaba bien con la retórica que constituye «el movimiento gay»: la necesidad de proponer objetivos concretos y de hacer de «los homosexuales» un grupo concreto con un programa de reivindicaciones. Quizá sea ésta manera de aproximarse a la cuestión la que necesita una revisión más profunda: también entre los propios homosexuales los cambios están produciendo cierta confusión y división respecto al futuro. Fundamentalmente, nos acercamos a un nuevo replanteamiento de cierta idea de «comunidad gay» que tenía el movimiento gay como centro y motor. Si bien nunca fue un concepto que tuviera una base muy precisa en la realidad (dado lo fácil que resulta estar en el armario, el concepto de comunidad sólo podía ser difuso), su fuerza estratégica era innegable. El cambio en la situación, sin embargo, nos obliga a replantear el papel del movimiento y, en definitiva, de lo que define a los homosexuales como grupo, si es que es posible

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

encontrar tal rasgo. El problema a que se enfrentan los homosexuales no es ya el de una homofobia que invade la cotidianeidad. Ser homosexual hoy es, como ser mujer, padecer sobrepeso o ser inmigrante, un rasgo que puede ser causa de discriminación (a veces silenciosa), pero no siempre y no en todos los entornos. Se ha convertido en una condición que permite una vida desproblematizada (y no sólo en los espacios que el activismo de los setenta denominaba a menudo «el gueto»). La pregunta que se apuntaba más arriba puede precisarse: ¿es el momento de aceptar que los problemas pendientes son problemas personales que no requieren medidas sociales para su resolución?

Ahora, cuando el sentido de urgencia desaparece, cabe interrogarnos hasta qué punto tiene sentido seguir manteniendo una categoría que siempre fue falsa y que fácilmente puede convertirse en un corsé que limita los movimientos. A diferencia de otros grupos, podría aducirse que la homosexualidad como categoría identitaria es mucho más precaria que otras mencionadas. Sus límites eran difusos desde el principio, afectaba a áreas concretas de la vida privada cuya ocultación se facilitaba por el propio pudor de Occidente en torno a cuestiones sexuales. En muchos individuos esto llevaba a ciertas incomodidades, sí, pero incomodidades que podían integrarse pronto en la cotidianeidad hasta que no fueran percibidas como tales.

Una parte de la cultura gay existe y siempre ha existido fuera del movimiento homosexual y fuera de todo sentido de lucha. Son áreas de nuestra cultura que tienen que ver con las necesidades emocionales del individuo, realización personal o sus requisitos sexuales, todo ello difícilmente institucionalizable. Siempre serán necesarios discursos que reflejen la experiencia concreta (cada vez menos difícil, pero siempre específica) de quienes, aunque sea ocasionalmente, se separan de los discursos sexualmente ortodoxos, y siempre serán necesarias áreas de encuentro, incluso para quienes optan por el matrimonio: al fin y al cabo, como demuestra la experiencia heterosexual, los matrimonios cada vez duran menos. Esta necesidad de compartir una experiencia es la base de la nueva cultura gay, que ha perdido las connotaciones de supervivencia. Y es a partir de esta nueva cultura gay, superada la retórica de las declaraciones, manifiestos y comunicados de prensa, desde la que hay que crear los contradiscursos. La cultura gay, desde este punto de vista, sigue viva, aunque haya desaparecido la versión de la misma que se tenía en los ochenta. El tiempo ha creado nuevas posibilidades y nuevas necesidades.

Resumiendo, hay dos aspectos que pueden verse como consecuencia del impacto del cambio social y legislativo sobre el modo en que nuestra sociedad habla de los homosexuales. El primero consiste en la transformación de un problema social en un problema personal, al tiempo que se facilitan herramientas para que los individuos puedan afrontar este problema: la violencia antihomosexual está penalizada, también la discriminación laboral por razones de orientación sexual. Si hace dos décadas salir del armario podía significar oprobio y dificultades, ahora la situación hace que tales dificultades sean asumibles. En cierto modo, la responsabilidad por la discriminación está pasando a los individuos, a sus decisiones: no se trata de delegar en el movimiento para que cambie las condiciones. El armario sigue siendo una decisión personal, pero probablemente se vivirá más protegido fuera que dentro. Por otra parte, el programa tradicional del movimiento ha perdido importancia

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

como fuerza de cohesión y necesita reinventarse para dirigirse a los problemas que la presencia de la homosexualidad encuentra en nuestro sistema cultural. Esta reinvención requerirá, por una parte, imaginación, pero por otra sensibilidad ante situaciones que tienen raíces profundas. En este sentido, conviene aprender de la Historia. Habrá que aceptar que no existen recetas y obrar en consecuencia: no hay una lógica que pueda salvar la diferencia de actitudes entre culturas tradicionales homófobas y la flexibilización creciente en la nuestra.

En segundo lugar, habrá que diferenciar de manera más precisa entre homofobia y heterosexismo, algo que en momentos de desigualdad legal era estratégicamente contraproducente. Nuestra sociedad es heterosexista y seguirá siéndolo. Según los discursos hegemónicos que determinan la experiencia, será «mejor» llevar un estilo de vida heterosexual que homosexual (aunque, hay que añadir, no todos tienen por qué compartir esos discursos). No hay nada que indique que esto vaya a cambiar y quizá haya razones por las que sea así. Pero tampoco es una dificultad insuperable que impida el desarrollo del individuo. Es la frontera entre heterosexismo y homofobia lo que hay que vigilar, teniendo en cuenta que el primero puede fácilmente transformarse en la segunda. Éste es, hoy por hoy, el punto que puede dar sentido a los homosexuales como grupo.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Diccionario del cine español* de Alianza, 1998

AA.VV., *Nazario. Barcelona 1972-2002*, Barcelona, Electa, 2002

AA.VV., *Federico García Lorca (1898-1936)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998

AA.VV., *A una verdad: Luis Cernuda*, Sevilla, UIMP, 1988

Acevedo, Ramón, *Augusto D'Halmar novelista: Estudio de* Pasión y muerte del cura Deusto, Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1976

Acosta Díaz, Josefa, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos (comps.), *Poemas y canciones de Rafael de León*, Sevilla, Alfar, 1994

Aguilar, Carlos, et al., *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1996

Alas, Leopoldo, *De la acera de enfrente*, Madrid, Temas de hoy, 1994

Alcalde, Jesús, y Ricardo J. Barceló, *Celtiberia Gay*, Barcelona, Personas, 1976

Aldgate, Anthony, *Censorship and the Permissive Society*, Oxford, Oxford University Press, 1995

Alfonso García, Carmen, "El autorretrato de un héroe decadentista: las narraciones de Antonio de Hoyos y Vinent", en José Luis Camarés y Santiago González (comps.), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994

Aliaga, Juan Vicente, *Bajo vientre*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999

Aliaga, Juan Vicente, y José Miguel G. Cortés (comps.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1993

Aliaga, Juan Vicente, y José Miguel G. Cortés, *Identidad y diferencia,* Madrid, Egales, 1997

Allinson, Mark, *A Spanish Labyrinth: the Films of Pedro Almodóvar,* Nueva York, I.B. Tauris, 2001

Amat, Jordi *Luis Cernuda. Fuerza de soledad*, Madrid, Espasa, 2002

Anabitarte, Héctor, *Homosexualidad: el asunto está caliente*, Madrid, Queimada, 1979

Arnalte, Arturo, *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2003

Ayala, Francisco, *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza, 2001

Baroja, Pío, *Desde la última vuelta del camino*, Vol. I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997

Barón, Emilio, *Odi et amo: Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2000

Barreiro, Javier, *Cruces de Bohemia,* Zaragoza, UnaLuna, 2001

Bembo, Max, *La mala vida en Barcelona*, Barcelona, Maucci, 1911

Benavente, Jacinto, *Obras completas, Vol. XI*, Madrid, Aguilar, 1942

Bergman, Emily, y Paul Julian Smith, (comps)., *Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*, Duke University Press, 1995

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bernaldo de Quirós, Constancio, y José Mª Llanas Aguilaniedo *La mala vida en Madrid. Estudio psicosociológico con fotografías y dibujos del natural*, Zaragoza, Egido, 1998
Bernaldo de Quirós, Constancio, y José María Llanas Aguilaniedo, *La mala vida en Madrid*, Zaragoza, Larumbe, 1998
Bersani, Leo, *Homos*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1995
Blackmore, Joshiah y Hutcheson, Gregory S., *Queer Iberia: Sexualities, Cultures and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1999
Blanco-Amor, Eduardo, *La parranda*, Gijón, Trea, 2001
Bleys, Rudi C., *The Geography of Perversion. Male-to-Male Sexual Behaviour outside the West and the Ethnographic Imagination (1750-1918)*, London, Cassell, 1996
Bonal, R., et al., *Una aproximació Sociológica a la homosexualitat*, Barcelona, Institut Lambda, 1986
Boswell, John, *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad. Los gays en Europa occidental desde el comienzo de la era cristiana hasta el siglo XIV*, Barcelona, Muchnick, 1993
Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990
Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000
Bray, Alan, *Homosexuality in Renaissance England*, Londres, Gay Men´s Press, 1982
Bronski, Michael, *Culture Clash. The Making of Gay Sensibility*, Boston, South End Press, 1984
Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1995
Burgos, Carmen de , *El veneno del arte*, en *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia, 1989
Burgos, Carmen de, *Ellas y ellos o ellos y ellas*, Madrid, Alrededor del mundo, 1917
Butler, Judith, *Gender Trouble*, Londres, Routledge, 1991
Buxán Bran, Xosé M., "Verdes campos de lujuria. Las representaciones de San Juan Bautista y San Sebastián Mártir en el paisaje" en Xosé M. Buxán, comp., 1997
Buxán Bran, Xosé M., comp., *Conciencia de un singular deseo*, Barcelona, Laertes, 1997
Calvo Borodia, Kerman, "El movimiento homosexual en la transición a la democracia en España", *Orientaciones*, nº 2, 2000
Campo, Marqués, *Alma Glauca*, Madrid, 1904
Campos Marín, Ricardo; José Martínez Pérez, Rafael Huertas García-Alejo *Los ilegales de la naturaleza. Medicina y degeneracionismo en la España de la Restauración (1876-1923)*, Madrid Consejo Superior de Investigaciones Científicas , 2000
Cansinos-Assens, Rafael, *La nueva literatura*, Madrid, Páez, 1925
Cansinos-Assens, Rafael, *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1982
Cañas, José María, *El otro camino. Homosexualidad al desnudo*, Barcelona, Producciones Editoriales, 1975
Cardín, Alberto, "Apología de Anita Bryant", en *Diwan*, n.8, 1978
Cardín, Alberto, "Literatura y cultura gay", *El viejo topo*, 16/1/78
Cardín, Alberto, "Una cierta sensación de fin", en *Cuadernos del norte*, n.44, 1987
Cardín, Alberto, *Detrás por delante*, Barcelona, Laertes, 1986
Cardín, Alberto, *Guerreros, chamanes y travestís*, Barcelona, Tusquets, 1984

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cardín, Alberto y Armand de Fluviá, *Sida: ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*, Barcelona, Laertes, 1985
Carlavilla, Mauricio, *Sodomitas*, Madrid, Nos, 1956
Carlos Mainer, *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1981
Carrasco, Rafael, *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas (1565-1875)*, Barcelona, Laertes, 1985
Caudet Yarza, Francisco, *Mis conversaciones con diez homosexuales*, Barcelona, Producciones editoriales, 1977
Cernuda, Luis, "Historial de un libro", en *La realidad y el deseo*, Madrid, Alianza, 1991
Cernuda, Luis, *Epistolario (1924-1963)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003
Cernuda, Luis, *Ocnos*, Barcelona, Seix Barral, 1989
Cernuda, Luis, *Prosa completa*, Barcelona, Barral editores, 1975
Cervera, Rafa, *Alaska y otras historias de la movida*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002
Chauncey, George, *Gay New York. Gender, Urban Culture and the Making of the Gay Male World (1890-1940)*, Nueva York, Basic Books, 1994
Cleminson, Richard, *Anarquismo y homosexualidad*, Huerga y Fierro, Madrid, 1995
Clum, John M., *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, Columbia University Press, 1992
Corpus Barga, "Una teoría antigua del amor", *Revista de Occidente*, número XV, Sept 1924
Correa Ramón, Amelina, *Isaac Muñoz: Recuperación de un escritor finisecular*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996
Crowley, Mart, *Los chicos de la banda*, Madrid, Ediciones MK, 1976
Cruz Casado, A., "La homosexualidad en algunas narraciones españolas de principios de siglo", en *El bosque*, 21-22
D´Emilio, John, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983
D´Halmar, Augusto, *Pasión y muerte del cura Deusto*, Editora internacional, Madrid, 1924
David, Hugh, *On Queer Street*, Londres, Cassell, 1997
Davis, Lisa, "Oscar Wilde in Spain", *Comparative Literature*, Vol. XXV, n.2, 1973
Deleito y Piñuela, José, *El sentimiento de tristeza en la literatura contemporánea*, Barcelona, Minerva, 1922
Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente*, Taurus, 1989
Díaz-Plaja, Guillermo, *Modernismo frente a noventayocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951
Díez de Tejada, *Tántalo*, Madrid, 1919
Dollimore, Jonathan, *Sexual Dissidence*, Oxford, Oxford University Press, 1991
Domingo Loren, Victoriano, *Los homosexuales frente a la ley*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978
Domínguez Olano, Antonio *Carta abierta a un muchacho "diferente"*, Madrid, Ediciones 99, 1974

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Duberman, Martin, Martha Vicinus y George Chanuncey (comps.), *Hidden from History. Reclaiming the Gay and Lesbian Past*, Harmondsworth, Penguin, 1989
Dyer, Richard, "It´s being so camp as keeps us going", en *Only Entertainment*, Londres, Routledge, 1995
Dyer, Richard (comp.), *Cine y homosexualidad*, Barcelona, Laertes, 1982
Dynes, Wayne R., (comp.), *Encyclopaedia of Homosexuality*, Nueva York, Garland, 1990
EHGAM, AGERIAN, BLFK, *Homosexualidad. Apuntes para un debate elemental*, Bilbao, Ediciones Gay Hotsa Argitalpenak, 1994
Eisenberg, Daniel, "Reaction to the Publication of the *Sonetos del amor oscuro*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 1988
Elfenbein, Andrew, *Romantic Genius*, Nueva York, Columbia University Press, 1999
Ellis Hanson *Decadence and Catholicism*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1997
Ellis, Richmond, *The Hispanic Homograph. Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Chicago, University of Illinois Press, 1997
Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, Harmondsworth, Penguin, 1987
Enríquez, José Ramón, comp., *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets, 1978
Epps, Brad, "Sexual Terror: Identity and Fragmentation in Juan Goytisolo´s *Paisajes después de la batalla*", en Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin (comp.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998
Eribon, Didier, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 2000
Eslava Galán, Juan, *Coitus interruptus*, Barcelona, Planeta, 1997
Evans, David T., *Sexual Citizenship. The Material Construction of Sexualities*, Londres, Routledge, 1993
Fanés, Félix, *El cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 1989
Fernandez, Dominique, *El rapto de Ganímedes*, Madrid, Tecnos, 1992
Fernández, Josep-Antón, *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*, Leeds, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2000
Fernández, Lluís, *El anarquista desnudo*, Barcelona, Anagrama, 1979
Fluviá, Armand de, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*, Barcelona, Laertes, 2003
Fluviá, Armand de, *Aspectos jurídico legales de la homosexualidad*, Barcelona, Institut Lambda, 1979
Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1978
Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México DF, Siglo XXI, 1968
Fowler, Víctor, *La maldición. Una historia del placer como conquista*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998
Freud, Sigmund, "Letter to an American Mother"(1935), en *American Journal of Psychiatry*, 107, 1951
Gallero, José Luis, *Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña*, Ardora, Madrid, 1991
García Lorca, Federico, "Mi primer amor" en *Prosa inédita de juventud*, Madrid, Cátedra, 1998

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

García Lorca, Federico, *El público* (edición de Maria Clementa Millán), Madrid, Cátedra, 1987
García Lorca, Federico, *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997
García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1968
García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1998
García Lorenzo, Luciano, *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980
García Pérez, Alfonso, *La rebelión de los homosexuales*, Madrid, Pecosa, 1976
García Valdés, Alberto, *Historia y presente de la homosexualidad*, Madrid, Akal, 1981
García-Posada, Miguel, *Acelerado sueño*, Madrid, Espasa, 1999
García-Posada, Miguel, *Acelerado sueño. Memoria de los poetas del 27*, Madrid, Espasa, 1999
García-Posada, Miguel, *Federico García Lorca* Madrid, Edaf, 1979
Gibson, Ian, *El asesinato de Federico García Lorca*, Barcelona, Bruguera, 1981
Gibson, Ian, *Federico García Lorca. Volumen 2. De Nueva York a Fuente Grande*, Barcelona, Grijalbo, 1987
Giddens, Anthony, *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1995
Gide, André, *Corydon*, Madrid, Odisea, 2002
Gide, André, *Si la semilla no muere...*, Madrid, Losada, 2003
Gil de Biedma, Jaime, *Diario del artista en 1956*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994
Gil-Albert, Juan, *Cartas a un amigo*, Valencia, Pre-textos, 1987
Gil-Albert, Juan, *Crónica general*, Valencia, Pre-textos, 1995
Gil-Albert, Juan, *Heraclés*[1975], Madrid, Akal, 1987
Gimferrer, Pere, *Los raros*, Barcelona, Planeta, 1985
Girard, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986
Glick, T., "El impacto del psicoanálisis en la psiquiatría española de entreguerras", en José Manuel Sánchez Ron, ed., *Ciencia y sociedad en España*, Madrid, El Arquero, 1988
Goffman, Erving, *Stigmata*, Nueva York, Simon and Schuster, 1963
Goldsborough Serrat, Andrés, *Imagen humana y literaria de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid, 1965
Gómez de la Serna, Ramón, *Retratos completos*, Madrid, Aguilar, 1961
Gómez Ruano, César, *Memorias*, Madrid, Tebas, 1979
González Medina, Josep-Lluís, *L'esguard d'Orfeu*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 2003
González Ruano, César, *Memorias*, Madrid, Tebas, 1979
Goytisolo, Juan, *Coto vedado*, Madrid, Alianza, 1999
Goytisolo, Juan, *Disidencias*, Madrid, Taurus, 1996
Goytisolo, Juan, *En los reinos de Taifa*, Madrid, Alianza, 1999
Goytisolo, Juan, *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona, Círculo de lectores, 2003
Gregorio Marañón, "Los estados intersexuales", en *Obras completas de Gregorio Marañón*. Volumen VIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1972
Guasch, Oscar, *La crisis de la heterosexualidad*, Barcelona, Laertes, 2001
Guasch, Oscar, *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, 1991
Gubern, Román, *La censura*, Barcelona, Península, 1981
Halperin, David M., *Saint Foucuault. Towards a Queer Hagiography*, Nueva York, Oxford University Press, 1995

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Halperin, David, *One Hundred years of Homosexuality*, Nueva York, Routledge, 1990
Hannah, Martha, "Natalism, Homosexuality and the controversy over Corydon", en Jeffrey Merrick y Bryant T. Ragan, (comps.), 1996
Haro Ibars, Eduardo, *Gay Rock*, Madrid, Júcar, 1975
Harris, Frank, *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, [1914] Madrid, 1928
Hernández Catá, *El ángel de Sodoma*, (segunda edición), Madrid, Compañía General de Artes Gráficas, 1929
Herrero Brasas, Juan Antonio, *La sociedad gay*, Madrid, Foca, 2001
Hocquenghem, Guy, *Homosexualidad y sociedad represiva*, Buenos Aires, Granica, 1974
Hoyos y Vinent, Antonio de, *El martirio de San Sebastián*, Madrid, Biblioteca Hispania, 1917
Hoyos y Vinent, Antonio de, *La vejez de Heliogábalo* (Introducción de Luis Antonio de Villena), Madrid, Mondadori, 1989
Isherwood, Christopher, *Christopher and its Kind*, Londres, Methuen, 1977
Jacinto Benavente, *Obras completas Volumen XI*, 1942
Jiménez de Asúa, Luis, *Ley de vagos y maleantes: Un ensayo legislativo sobre peligrosidad sin delito*, Madrid, Reus, 1934
Jiménez de Asúa, Luis, *Libertad de amar y derecho a morir*, Madrid, Historia Nueva, 1928
Jiménez Losantos, Federico, *Lo que queda de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1995
Jiménez, Juan Ramón, *Cuentos de Antolojía*, Madrid, Clan, 1999
José Cela, Camilo José, *San Camilo 1936*, Madrid, Alianza, 2003
Krauel, Ricardo, *Voces desde el silencio*, Madrid, Libertarias, 2001
Laffranque, Marie, *Teatro inconcluso*, Granada, Universidad de Granada, 1987
Lambda (colectivo), *Documentos sobre pedofilia homosexual*, Barcelona, Lambda, 1980
Lázaro, Ángel, *Biografía de Jacinto Benavente*, Madrid, C.I.A.P., 1930
LeVay, Simon, *El cerebro sexual*, Madrid, Alianza, 1995
Levine, Suzanne Jill, *Manuel Puig y la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002
Litvak, Lily, comp., *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975
Litvak, Lily, comp., *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras*, Madrid, Taurus, 1994
Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979
Litvak, Lily, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Madrid, Anthropos, 1990
Litvak, Lily, *Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990
Llamas, Ricardo y Paco Vidarte, *Homografías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999
Llamas, Ricardo, (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, 1995
Llamas, Ricardo, *Miss Media*, Barcelona, Libros de la Tempestad, 1997
Llamas, Ricardo, y Fefa Vila, "Spain: Passion for Life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español" en Buxán, (comp.), 1997
Llamas, Ricardo, *Teoría Torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*, Madrid, Siglo XXI, 1998
López Ibor, Juan José, *El libro de la vida sexual*, Barcelona, 1968
López Linagre, Javier (comp.), *Grupos marginados y peligrosidad social*, Madrid, Campo abierto, 1977

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

López Ruiz, José María, *Los pecados de la carne*, Madrid, Temas de Hoy, 2001
Mann, William J., *Behind the Screen. How Lesbians and Gays Shaped Hollywood, 1910-1969,* Harmondsworth, Penguin, 2001
Marañón, Gregorio, *Don Juan*, Madrid, Austral, 1940
Marañón, Gregorio, *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*, en *Obras completas. Volumen VIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972
Maristany, Luis, *El gabinete del doctor Lombroso. Delincuencia y fin de siglo en España*, Barcelona, Anagrama, 1973
Martel, Frédéric, *Le rose et le noir*, Paris, Seuil, 2000
Martín de Lucenay, A., *Homosexualidad*, Madrid, Fénix, 1933
Martín Gaite, Carmen, *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1987
Martín, Eutimio, *Federico García Lorca. Heterodoxo y mártir,* Madrid, Siglo XXI, 1986
Martínez Expósito, Alfredo, *Los escribas furiosos*, Nueva Orleans, University Presses of the South, 1998
Martínez Nadal, Rafael, *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, The Dolphin Book, Oxford, 1970
Max Nordau, *Degeneración*, Madrid, A. Marzo, 1902
Meersch, Maxence van der, *La máscara de carne*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975
Mendicutti, Eduardo, "La pluma Almodóvar", *Zero*, n.7, Marzo 1999
Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona, Tusquets, 1994
Merrick, Jeffrey y Bryant T. Ragan (comps.), *Homosexuality in Modern France*, Nueva York, Oxford University Press, 1996
Meyer, Moe, comp. *The Politics and Poetics of Camp*, Nueva York, Routledge, 1994
Mieli, Mario, *Elementos de crítica homosexual*, Barcelona, Anagrama, 1997
Miguel García-Posada, 'Exclusiones y acusaciones', *El País*, 9 de marzo de 2000
Mira, Alberto, "Esta noche... sida. Comentarios a algunos tratamientos del sida en prensa y televisión", en Aliaga y Cortés, comps., 1993
Mira, Alberto, *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, Ediciones de la Tempestad, 1997
Mirabet, Antonio, *Homosexualidad hoy*, Barcelona, Herder, 1992
Moix, Terenci, *El día que murió Marilyn*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984
Moix, Terenci, *El peso de la paja. El beso de Peter Pan*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993
Moix, Terenci, *El peso de la paja. El cine de los sábados*, Barcelona, Plaza y Janés, 1990
Moix, Terenci, *La caiguda del imperi sodomita i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, Barcelona, 1988
Moix, Terenci, *Suspiros de España*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993
Molina, Miguel de *Botín de guerra*, Barcelona, Planeta, 1998
Molloy, Sylvia, y Robert McKee Irwin (comp.), *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, Duke University Press, 1998
Montoya, Baldomero, *Los homosexuales*, Barcelona, Dopesa, 1977
Mosse, Gregory L. *The Image of Man,* Nueva York, Oxford University Press, 1996
Murray, Stephen O., *Homosexualities,* Chicago, University of Chicago Press, 2000

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nazario, *San Nazario y las pirañas incorruptas. Obra completa de Nazario de 1970 a 1980*, Barcelona, La Cúpula, 2001
Newton, Esther, *Mother Camp*, Chicago, University of Chicago Press, 1979
Nicolas, Jean, *La cuestión homosexual*, Barcelona, Montamara, 1977
Nin Frías, Alberto, *Homosexualismo creador*, Madrid, 1933
Nin Frías, Alberto, *Marcos, amador de la belleza o La casa de los sueños (novela de un discípulo de Platón en el Renacimiento)*, Valencia, F. Sempere, 1913
Norton, Rictor, *Mother Clapp´s Molly House. The Gay subculture in England (1700-1830)*, Londres, Gay Men´s Press, 1992
Norton, Rictor, *The Myth of the Modern Homosexual. Queer History and the Search for Cultural Unity*, Londres, Cassell, 1997
Oraison, Marc, *El problema homosexual*, Madrid, Taurus, 1975
Ors, Francisco, *Contradanza*, Madrid, Preyson, 1984
Ortiz, Fernando, comp., *Epistolario inédito*, Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1981
Oscar Montero, "Julian Casal and the queers of Havana", en Bergman, Emily y Paul Julian Smith, comps., 1995
Payne, Stanely G., *El fascismo*, Madrid, Alianza, 1982
Peña, Pedro J. de la, *El feísmo modernista*, Madrid, Hiperión, 1989
Peratoner, Antonio, *Los peligros del amor, de la lujuria y del libertinaje en el hombre y en la mujer*, [1874], Barcelona, 1892
Pérez Cánovas, N., *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el derecho español*, Granada, Comares, 1996
Pérez de Ayala, Ramón, *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, 1991
Perriam, Chris, *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*, Oxford, Oxford University Press, 2003
Perrin, Anne, "El laberinto homotextual", en *Escritos sobre Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1998
Petit, Jordi, *25 años más*, Barcelona, Icaria, 2003
Philip Hoare *Oscar Wilde´s Last Stand.*, Nueva York, Arcade Publishing, 1998
Pilar Pérez Sanz y Carmen Bru Ripoll, *Álvaro Retana. El sumo pontífice de las variedades, Revista de Sexología*, número 21-22, 1989
Polo, Victorino, *El modernismo, I*, Madrid, Montesinos, 1987
Prados, Emilio, *Diario íntimo*, Málaga, CEDMA, 1998
Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999
Rafael Martínez Nadal, *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1980
Retana, Álvaro, *A Sodoma en tren botijo* , Madrid, Los 13, 1933
Retana, Álvaro, *Las locas de postín*, Biblioteca Hispania, Madrid, 1919
Retana, Álvaro, *Los ambiguos*, Madrid, La novela de hoy, 1922
Retana, Álvaro, *Mi novia y mi novio*, Madrid, La novela de hoy, 1923
Reyero, Carlos, "Equívocos plástico-literarios y caracterizaciones ambiguas en la novela erótica española de entreguerras (1915-1936)", *La Balsa de la Medusa*, 41-42, 1997
Rioyo, Javier, *La vida golfa*, Madrid, Aguilar, 2003
Rivas Cheriff, Cipriano, "La muerte y la pasión de Federico García Lorca", *Excelsior*, México (artículos publicados 6, 13 y 27 de enero), 1957

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Robb, Peter, *M*, Londres, Bloomsbury, 2000
Robbins, Christopher, *Scandal in the Ink*, Londres, Cassell, 1995
Robert Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean*, Londres, Routledge, 1993
Rodríguez Salazar, Jaime, *Cernuda ante sí mismo. Un acercamiento psicológico al poeta*, Sevilla, Fundación El Monte, 2002
Roig, Antonio, *Todos los parques no son un paraíso*, Madrid, Egales, 2002
Ruiz Rubio, Rosario, "Introducción" a *El crimen del fauno*, Madrid, Emiliano Escolar Editor, 1980
Ruiz, Fernando, y Joaquín Romero (comps.), *Los partidos marxistas: sus dirigentes/sus programas*, Barcelona, Anagrama, 1977
Russo, Vito, *The Celluloid Closet*, Nueva York, Harper and Row, 1987
Sabater y Tomás, Antonio, *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes*, Barcelona, Editorial Hispano Europea, 1962
Sahuquillo, Ángel, "García Lorca y la cultura de la homosexualidad", en *Cuadernos de El público*, n.20, enero 1987
Sahuquillo, Ángel, *García Lorca y la cultura de la homosexualidad en España*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991
Said, Edward W., *Orientalismo*, Madrid, Libertarias, 1990
Salinas, Pedro, y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, Tusquets, 1992
Salines, Emily, y Raynalle Udris, (comps.), *Intertextuality and Modernism in Comparative Literature*, Dublin, Philomel, 2003
San de Velilla, Antonio, *Sodoma y Lesbos modernas. Pederastas y safistas estudiados en la clínica, en los libros y en la historia*, Barcelona, Carlos Ameller, 1932
Sedgwick, Eve Kososfsky, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nueva York, 1985
Sedwick, Fran, *The Tragedy of Manuel Azaña and the Fate of the Spanish Republic*, Columbus, Ohio State University Press, 1963
Showalter, Elaine, *Sexual Anarchy*, Londres, Virago, 1993
Simpson, Mark, et al., *Anti Gay*, Londres, Cassell, 1997
Sinfield, Alan *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*, Londres, Cassell, 1994
Sinfield, Alan, *Post Gay*, Londres, Serpent´s Tail, 1998
Smith, Paul Julian, *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Oxford, Oxford University Press, 1992. Traducción española: *Las leyes del deseo*, Barcelona, Libros de la Tempestad, 1998
Smith, Paul Julian, *The Moderns*, Oxford, Oxford University Press, 2000
Smith, Paul Julian, *Desire Unlimited: the Cinema of Pedro Almodóvar*, Londres, Verso, 1994
Sontag, Susan, "Notes on Camp" en *Against Interpretation and other Essays*, Nueva York, Dell, 1966
Soriano Gil, Manuel, *Homosexualidad y represión*, Bilbao, Zero Zyx, 1978
Stainton, Leslie, *Lorca. A Dream of Life*, Bloombsbury, Londres, 1998
Steiner, George, y Robert Boyers, comps. *Homosexualidad: literatura, política*, Madrid, Alianza, 1985
Strauss, Frédéric, *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Madrid, El País-Aguilar, 1995

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Streakley, James D., "Iconography of a Scandal: Political Cartoons and the Eulenburg Affair in Wilhelmine Germany", en Martin Duberman, Martha Vicinus y George Chanuncey (comps.), 1989
Summers, Claude J., comp., *The Gay and Lesbian Literary Heritage,* Nueva York, Henry Holt, 1995
Tamagne, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, París, Seuil, 2000
Tardieu, Ambroise, *Estudio médico forense de los atentados contra la honestidad*, Madrid, 1863
Taylor, Martin, *Lads: Love Poetry of the Trenches*, London, Constable, 1989
Terradillos, *Peligrosidad social y estado de derecho*, Madrid, Akal, 1981
Thomson, David, *The New Biographical Dictionary of Film*, Little, Brown, 2002
Todó, Lluís Maria, *El juego del mentiroso*, Barcelona, Anagrama, 1995
Torre, Guillermo de, "Anverso y reverso de Andre Gide", en *Metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956
Torres Fierro, Danubio, *Estrategias sagradas*, Barcelona, Seix Barral, 2001
Torres, Augusto, *Diccionario Espasa del cine español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996
Torres, Rafael, *El amor en los tiempos de Franco*, Madrid, Oberon, 2002
Trapiello, Andrés, *Los nietos del Cid*
Valdés, Santi, *Los cómics gay*, Madrid, Glénat, 1998
Valle Inclán, Ramón María del, *Tirano Banderas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978
Valle Inclán, Ramón María, *Sonata de estío*, Madrid, Espasa-Calpe
Vázquez García, Francisco y Andrés Moreno Mengíbar. *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (Siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, 1997
Vázquez García, Francisco, "De la subcultura al movimiento social. Elementos para una genealogía de la homosexualidad", en *Orientaciones*, nº 2, 2000
Vázquez Montalbán, Manuel, *Crónica Sentimental de España,* Madrid, Espasa-Calpe, 1986
Vázquez, Ángel, *La vida perra de Juanita Narboni*, Madrid, Cátedra, 2000
Viladrich, Jordi, *Anotaciones al diario de un homosexual comunista,* Madrid, Mirasierra, 1977
Vilarós, Teresa M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, 1998
Vilaseca, David, *Hindsight and the Real: Subjectivity in Gay Hispanic Autobiography*, Berna, Peter Lang, 2003
Villena, Luis Antonio de, *Ante el espejo*, Madrid, Mondadori, 1988
Villena, Luis Antonio de, *Corsarios de guante amarillo*, Barcelona, Tusquets, 1983
Villena, Luis Antonio de, *Divino*, Barcelona, Planeta, 1991
Villena, Luis Antonio de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*, Valencia, Pretextos, 1999
Villena, Luis Antonio de, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984
Weeks, Jeffrey, *Coming Out. Homosexual Politics in Britain*, Londres, Quartet, 1977
Weeks, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad* [*Sexuality and its Discontents*] Madrid, Talasa, 1993
White, Edmund, *Genet*, Londres, Picador, 1994

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abril, Victoria:449, 449
Acevedo, Ramón: 73, 122, 123, 631
Acosta Díaz, Josefa: 295, 345, 346, 631
Aguilar, Carlos: 430, 631
Al Rusafi: 103
Aladrén, Emilio: 235, 254, 266
Alaria, Alfredo: 350, 352
Alas, Leopoldo: 168
Alaska: 330, 513, 514, 515, 521-523, 633
Albacete, Alfonso: 593
Alberti, Rafael: 70
Albornoz, Concha: 242
Alcalde, Jesús: 440-442, 631
Aldgate, Anthony: 317, 631
Aldrich, Robert: 118, 124, 391, 639
Aleixandre, Vicente: 19, 206, 236-241, 243, 245-247, 290, 295, 330, 478
Alfonso, José: 68, 160
Alfonso García, Carmen: 129, 132, 452, 631
Aliaga, Juan Vicente: 33, 437, 438, 473, 566, 567, 577, 579, 603, 631, 637
Almodóvar, Pedro: 19, 26, 32, 97, 145, 147, 155, 343, 418, 435, 437, 445, 457, 464, 495, 500, 513, 514, 521, 524, 526, 527, 529, 530-532, 534-536, 540, 541, 542, 547, 553-564, 582, 637, 639
Alonso Millán, Juan José: 367
Althusser, Louis: 479
Álvarez Ortega: 261
Amat, Jordi: 250, 256, 631
Anabitarte, Héctor: 492, 631
Andersen, Bibi: 435, 444, 563
Andersen, Hans Christian: 352
Andreu, Simón: 385-387, 442, 503
Antinoo: 101, 162, 164
Antonio: 314
Aquiles: 101
Aradra, R. María: 248
Aragon, Louis: 241
Aranda, Vicente: 293, 444
Arenas, Miguel Ángel: 523
Arenas, Reinaldo: 205
Arévalo Martínez, Rafael: 115
Arias Navarro, Carlos: 479
Aristarain, Adolfo: 594
Arnalte, Arturo: 299, 301, 315, 328, 580, 631
Artaud, Antonin: 273
Artime, Nacho: 410
Artur, Míster: 440
Asunción-Silva, José: 108
Ayala, Francisco: 81, 130, 631, 638
Ayaso, Dunia: 593
Azancot, Leopoldo: 120, 446
Azaña, Manuel: 64, 78, 207, 208, 359, 360, 639
Azcona, Rafael: 155, 497, 499
Azorín: 46, 81
Azpilicueta, Jaime: 410
Baeza, Ricardo: 65, 66, 73, 77, 97
Baldwin, James: 317
Banderas, Antonio: 68, 69, 113, 524, 562, 640
Barba-Jacob, Porfirio: 115
Barceló, Ricardo J.: 440, 442, 631
Bardem, Javier: 595, 596, 599
Bardem, Juan Antonio: 318, 510
Barea, Arturo: 335
Barga, Corpus: 218, 219, 221, 633
Baroja, Pío: 29, 56, 65, 66, 81, 87, 88, 109, 128, 193, 204, 631
Barón, Emilio: 226, 230, 631
Barr, James: 317
Barreiro, Javier: 67, 157, 160, 161, 166, 631
Baudelaire, Charles: 52, 55, 89, 107, 108, 228
Baudry, Patrick: 477

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bautista, Aurora: 530, 537, 632
Beardsley, Aubrey: 545
Beatty, Warren: 230
Beckford, William: 118
Bécquer, Gustavo Adolfo: 111
Belda, Joaquín: 78-80, 105, 167
Bembo, Max: 55, 631
Benavente, Jacinto: 64, 65, 69, 70, 71, 73, 77, 81, 98, 103, 105, 106, 108, 135, 160, 167, 244, 295, 296, 330, 631, 636
Bentham, Jeremy: 84, 208
Berdejo, Ricardo: 60, 61, 163
Bergman, Emilie: 555, 631, 638
Berlanga, Carlos: 513
Bernaldo de Quirós, Constancio: 48, 49, 54, 55, 59, 63, 142, 148, 631, 632
Bersani, Leo: 223, 395, 632
Bieber, Irving: 194
Blanco-Amor, Eduardo: 128, 131, 295, 632
Bleys, Rudi C.: 632
Bloom, Harold: 258
Borges, Jorge Luis: 72, 237
Bosch, Juan: 636
Bosé, Miguel: 521, 524, 602
Boswell, John: 465, 632
Bourdieu, Pierre: 18, 28, 40, 42, 215, 583, 632
Bourget, Paul: 53
Bowie, David: 448, 522-524
Boyers, Robert: 42, 639
Bray, Alan: 40, 632
Bredbeck, Gregory: 149
Bries, Egmont de: 19, 143, 150, 154, 158
Brooks, Richard: 319
Broto, Carmen: 313
Brown, Joe E.: 319
Bru Ripoll, Carmen: 60, 61, 156, 157, 161, 163, 166, 167, 174, 638
Buñuel, Luis: 82, 235, 244, 350, 546, 632
Burgess, Guy: 358
Burgos, Carmen de: 29, 56, 66, 76, 79, 81, 83-85, 89, 90, 94, 129, 142, 143, 157, 181, 204, 209, 214, 578, 611, 632
Burroughs, William: 397, 544
Burton, Richard: 118
Butler, Judith: 145, 439
Buxán, Xosé M.: 139, 474, 488, 491, 632, 636
Byron, Lord: 118
Caballero, Juan: 264
Caballero Audaz, el: 82, 91, 146, 153
Calvo Borodia, Kerman: 419, 474, 481, 487, 632
Calvo Sotelo, Joaquín: 367
Camarés, José Luis: 119
Campos Marín, Ricardo: 38
Campo, Marqués de: 49, 79, 103, 130, 131, 632
Campoamor, Ramón de: 111
Cansinos Assens, Rafael: 29, 51, 54, 56, 64, 66, 72-77, 79, 82, 88, 89, 94, 97, 98, 120, 122, 132, 160, 178, 181, 197, 204, 214, 335, 578, 632
Canut, Nacho: 513, 514, 519, 523
Cañas, José María: 453, 632
Capote, Truman: 231, 530
Cardín, Alberto: 19, 404, 405, 417, 461, 467-474, 485, 487, 492, 495, 517, 527, 531, 534, 542, 543, 549, 554, 614, 632
Carlavilla, Mauricio: 184, 190, 289, 355, 357-360, 373, 375, 422, 427, 428, 633
Caron, Leslie: 342
Carpenter, Edward: 135, 209, 213
Carrasco, Rafael: 62, 180, 633
Carrere, Emilio: 200
Carrillo, Santiago: 48, 425
Casal, Julian del: 33, 108, 114, 489, 513, 521, 638
Casani, Borja: 515, 518, 519
Castellano, Pablo: 322, 424
Castilla del Pino, Carlos: 256
Castro, Fidel: 205, 483
Castro, Estrellita: 149, 347, 411
Caudet Yarza, Francisco: 427-430, 453, 633
Cavalcanti, Guido: 111
Ceesepe: 513
Cela, Camilo José: 31, 370, 371, 373, 375, 401, 404, 406, 636

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Cernuda, Luis: 19, 25, 27, 61, 99, 103, 128, 131, 178, 206, 216, 222, 225-231, 234, 236-243, 246, 247, 250, 252-254, 256, 260, 261, 263, 264, 276-278, 280-285, 295, 296, 380, 383, 399, 467, 474, 494, 561, 564, 631, 633, 639
Cervera, Rafa: 523, 555, 556, 633
Chamorro, Paloma: 515
Chauncey, George: 148, 465, 633
Che Guevara: 483, 509
Chevalier, Maurice: 342
Clarch, Joan: 428
Cleminson, Richard M.: 33, 191, 205, 633
Clum, John M.: 409, 633
Codina, Josep Anton: 585
Cohn Bendit, Daniel: 468
Colombine: 76, 82, 84, 89, 91
Cooper, Gary: 351
Correa, Amelina: 65, 633
Costus: 513, 516, 517, 521, 523, 527, 534
Coward, Noel: 159, 367
Crawford, Joan: 26, 164, 528, 529, 530, 532, 562
Crespo, Pedro: 508, 559
Crevel, René: 241
Crowley, Mart: 31, 405, 409, 413, 633
Crumb, Robert: 545
Cruz Casado, A.: 89, 633
Cubillo de Aragón: 67
Cukor, George: 143, 336, 529
D'Emilio, John: 316, 633
D'Halmar, Augusto: 73, 119, 123, 124-127, 129, 199, 206, 335, 474, 631
da Rosa, Pepe: 368
Dalí, Salvador: 193, 234, 235, 241, 247, 254, 266, 352
Dantés, Leonàrdo: 448
Darío, Rubén: 73, 98, 107, 110, 114, 122
David: 33, 102, 419, 448, 496, 522, 563, 593, 633, 634, 635
Davis, Bette: 26, 530, 531
Davis, Lisa: 633
De Mille, Cecil B.: 532, 533
Dearden, Basil: 316
Debussy, Claude: 107, 140
Deleito y Piñuela, José: 90, 633
Deleuze, Gilles: 467
Delgado, Elena: 134
Delumeau, Jean: 180
Demy, Jacques: 529
Díaz Arrieta: 123
Díaz-Plaja, Guillermo: 110, 111, 112, 633
Dick, Phillipk: 321
Dickens, Charles: 55
Dietrich, Marlene: 26, 531
Díez, Ana: 523
Díez de Tejada: 50, 81, 82, 91, 93, 633
Disney, Walt: 330
Dollimore, Jonathan: 97, 633
Domingo Loren, Victoriano: 179, 188, 314, 315, 322, 323, 325, 633
Domínguez Olano, Antonio: 426, 427, 633
Donato, Emilio: 216-218
Donoso, José: 140, 304
Dostoievsky, Fiodor: 72
Duberman, Martin: 168, 634, 640
Dúrcal, Rocio: 420
Dyer, Richard: 145, 409, 465, 634
Eisenberg, Daniel: 201, 259, 266, 634
Elfenbein, Andrew: 85
Ellis, Richmond: 189, 460, 461, 634
Ellmann, Richard: 95, 102, 634
Enríquez, José Ramón: 149, 326, 327, 634
Epps, Brad: 392, 634
Eribon, Didier: 55, 56, 64, 65, 84, 100, 152, 168, 208, 210, 227, 342, 465, 634
Escobar, Manolo: 365
Escobar, Luis: 167, 582
Escolar, Emiliano: 129
Escribano, Lluís: 486, 586
Eslava Galán, Juan: 292, 634
Esteso, Fernando: 420
Estrada, Susana: 450
Eulenburg, Phillip zu: 63, 168, 332, 639
Fábregas, Diego: 423
Falcón, Lydia: 322
Fanés, Félix: 333, 337, 634
Fassbinder, Rainer W.: 395

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Felices, Gesualdo: 135
Fellini, Federico: 440
Fernández, Josep-Antón: 533
Fernández, Lluís: 19, 26, 32, 418, 466, 471, 485, 526, 527, 531, 534, 541-544, 548-550, 553, 634
Fernández, Ramón: 325, 356, 365, 366
Fernández Flórez, Wenceslao: 157
Fernández Muro, Marta: 558
Fernández Sanz, Enrique: 194
Fernández, Dominique: 394, 395, 634
Fernández-Canivell, Bernabé: 261
Fierstein, Harvey: 368, 409, 521
Firbank, Ronald: 135, 457
Flores, Lola: 343, 347, 409, 420, 439, 441, 524, 525
Fluvià, Armand de: 19, 25, 33, 179, 297, 298, 319, 321, 324, 326, 356, 367, 370, 376, 406, 419, 474, 476, 478, 483, 486, 497, 585, 632, 634
Fons, Julia: 154
Ford, John: 529
Foucault, Michel: 35, 36, 39, 42, 58, 67, 291, 460, 465, 467, 472, 572, 579, 581, 583, 634
Foxá, Agustín de: 333
Fowler, Víctor: 197
Francino, Francesc: 474
Franco, Francisco: 80, 310, 320, 392, 396, 397, 406, 460, 479, 503, 513, 514, 549, 640
Friedkin, William: 409
Fuentes, Pablo: 33, 63, 442, 504
Galán, Diego: 336
Gallero, José Luis: 515, 518, 521, 634
Gallo, Juan: 435, 441
Gámez, Celia: 143, 155, 169, 440
Ganímedes: 71, 101, 105, 106, 138, 296, 634
Ganivet, Ángel: 53
Garci, José Luis:144, 530
García, Eladio: 423
García, Victor: 449
García Berlanga, Luis: 318
García Cortés, José Miguel: 33, 65, 437, 566, 567, 603, 631, 637
García Gómez, Emilio: 119
García Lorca, Federico: 19, 22, 25, 27, 30, 37, 119, 128, 143, 171, 178, 201, 206, 208, 215, 224, 227-229, 231, 232-252, 254-257, 259, 262-270
García Lorenzo, Luciano: 635
García Pérez, Alfonso: 322, 424, 452, 453, 635
García Posada, Miguel: 207, 233, 234, 236, 238, 247, 249, 250, 252 253, 255, 258-262, 265, 269, 635, 637
García Serrano, Yolanda: 593
García Valdés, Alberto: 179, 321, 635
Garland, Judy: 149, 330, 447, 634
Garrigues Díaz-Cañabate, Emilio: 234
Gay, Francesc: 593
Genet, Jean: 25, 103, 117, 128, 145, 309, 393-402, 404, 409, 434, 544, 567, 606, 609, 640
Gibson, Ian: 235, 243, 249, 251, 254, 255, 635
Gide, André: 25, 27, 29, 30, 50, 31, 71, 83, 86, 96, 97, 103, 120, 128, 145, 171, 178, 182, 205, 208-222, 228-230, 267, 268, 280, 281, 282, 284, 287, 316, 331, 352, 358, 359, 382, 383, 434, 567, 581, 606, 611, 635, 640
Gil, Ariadna: 595, 596, 598
Gil de Biedma, Jaime: 19, 70, 71, 97, 128, 131, 148-150, 224, 242, 245, 247, 249, 268, 290, 310, 311, 381, 388, 389, 390, 393, 412, 422, 452, 494, 504, 527, 530, 564, 635
Gil-Albert; Juan: 17, 19, 25, 97, 103, 128, 129, 131, 206, 224, 225, 227, 229, 236, 238, 240, 246, 247, 295, 296, 298, 313, 342, 379-383, 474, 494, 503, 564, 635, 639, 640
Giménez Rico, Antonio: 445
Gimferrer, Pere: 132, 134, 635
Ginsberg, Allen: 393
Girard, René: 304, 635
Glick, T.: 193, 194, 635
Gloeden, Wilhelm Von: 118
Goethe, Johann Wolfgang: 72, 219
Goffman, Erving: 65, 303, 635
Goldsborough, Andrés: 202

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gómez, José Luis: 119, 560, 582, 635
Gómez Carrillo, Enrique: 98
Gómez de la Serna, Ramón: 66, 70, 85, 97, 129, 132, 214, 635
Gómez Lara, Manuel José: 345, 631
Gómez-Arcos, Agustín: 25, 224, 402, 403, 404, 406, 410, 494
Gómez Kemp, Mayra: 449
Gómez Vila, Xavier: 497
Góngora, Luis de: 67
González, Felipe: 424
González, Santiago: 129
González Ruano, Cesar: 130, 160, 245, 195, 635
González Medina, Josep Lluís: 62, 635
Goulding, Edmund: 529
Goy de Silva, Ramón: 73, 108
Goya, Francisco de: 82, 158, 160, 372
Goytisolo, Juan: 19, 25, 57, 97, 103, 117, 119, 128, 203, 213, 290, 295, 306-309, 311, 312, 341, 388-394, 396-406, 467, 469, 494, 504, 514, 634, 635, 638
Green, Julien: 317
Guasch, Oscar: 567, 601, 635
Gubern, Román: 318, 319, 366, 369
Guedán, Manuel: 423
Guerra, Alfonso: 207
Guerra, Rudolf: 489
Guillem de Castro: 67
Guillén, Jorge: 229, 230, 238, 242, 639
Gurruchaga, Javier: 582
Gutiérrez Solana, José: 82, 136, 158
Halperin, David: 100, 601, 635
Hannah, Martha: 210, 212, 636
Hanson, Ellis: 52, 634
Harlow, Jean: 528
Haro-Ibars, Eduardo: 25, 397, 522, 523, 636
Harris, Frank: 36, 98, 636
Hawks, Howard: 529
Haynes, Todd: 523
Hemingway, Ernest: 534
Hentig, Hans von: 359, 360
Hernández Catá, Alfonso: 66, 73, 74, 82, 178, 184, 196, 197, 198, 216, 636
Herrero Brasas, J. A.: 461, 566, 636
Heston, Charlton: 532
Hirschfield, Magnus: 145, 191, 209, 221
Hocquenghem, Guy: 391, 480, 486, 636
Hössli, Heinrich: 84, 208
Housman, A.E.: 103, 278
Hoyos, Antonio de: 19, 25, 26, 29, 37, 65, 73, 75-79, 81-83, 89, 97, 98, 106, 108, 111, 112, 116, 120, 122, 123, 128-140, 150, 153, 155-158, 162, 167, 170, 178, 200, 206, 228, 229, 244, 245, 270, 295, 338, 380, 457, 534, 545, 564, 631, 636
Huertas, Rafael: 38
Hugh, David:96
Huston, John: 533
Huysmans, Joris Karl: 83, 115, 116, 121, 130, 133, 139
Iborra, Juan Luis: 593
Iglesia, Eloy de la: 19, 97, 223, 224, 410, 418, 419, 451, 487, 497, 499, 500, 501-509, 511, 512, 575, 576, 607, 631
Imanol: 431-433, 552
Insúa, Alberto: 81
Isherwood, Christopher: 51, 231, 636
Izaguirre, Boris: 592
Iwasaki, Fernando: 295
Jackson, Mahalia: 352
Jarque, Tina: 161
Jiménez, Juan Ramón: 69-71
Jiménez Barrientos, Jorge: 345
Jiménez de Asúa, Luis: 78, 183, 184, 185, 191, 196, 197, 204, 264, 294, 320, 327, 636
Jiménez Losantos, Federico: 469
Josephs, Allen: 264
Jourdan, Louis: 342
Júpiter: 105, 106
Jurado, Rocío: 441
Karina: 555, 557
Kemp, Lindsay: 496
Kertneby, Karl Marina: 42
Klein, Amanda: 478, 586
König, Ralf: 593
Krafft-Ebbing, Richard von: 59
Kramer, Larry: 495, 589

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Krauel, Ricardo: 68, 77, 78, 88, 136, 636
Krupp, Alfred: 63
Kuzmin, Mikhail: 205
L'Isle-Adam, Villiers: 108
Lacan, Jacques: 381, 487
Laffranque, Marie: 237, 238, 636
Laguna, Gloria: 451
Landa, Alfredo: 356, 365, 367, 435
Lang, Fritz: 532
Lange, Monique: 306, 397
Lara, José: 89, 129, 345, 444, 631
Lautreamont, Conde de: 25, 108, 117, 145, 228, 393
Lázaro, Ángel: 71
Lázaro Carreter, Fernando: 250, 252, 257, 262
Leander, Zarah: 447
Leigh, Vivien: 230
Lejárraga, María: 201
Lemmon, Jack: 319, 368
Lenin, Vladimir: 205, 337, 509
Lenya, Lotte: 230
León, Rafael de: 19, 26, 150, 213, 295, 331, 345-348, 355, 439, 458, 631
Leonardo da Vinci: 219
Lerner, Alan Jay: 342
LeVay, Simon: 41, 636
Levine, Suzanne Jill: 517, 636
Litvak, Lily: 39, 54, 79, 86, 109, 110, 146, 636
Llamas, Ricardo: 474, 487, 488, 491, 566, 577, 579, 602, 603, 608, 636
Llanas Aguilaniedo, José María: 631, 632
Lombroso, Cesare: 48, 49, 90, 637
Longfellow, Henry Wadsworth: 88
López Ibor, Juan José: 301, 302, 312, 419, 636
López Pinillos, José: 88
López Rey, José: 320
López Ruiz, José María: 80, 637
López Silva, José: 87
Lóren, Domingo: 321
Lorenzo, Ricardo: 492
Lorrain: 25, 86, 89, 108, 130, 133
Lucenay, Martín de: 189, 190, 637
Lucie-Smith, Edward: 545
Lys, Agatha: 444
Machado, Manuel: 98, 108, 109
MacLaine, Shirley: 530
MacNamara, Fanny: 513-515, 519, 521, 523, 541
Mainer, Carlos: 81
Majó, Enric: 451
Maldà, Barón de: 62, 135
Mallarmé, Stephane: 107
Mangas, Modeto (v, Arthur, Míster): 440
Mankiewicz, Joseph Leo: 319, 558
Mann, William J.: 528, 529, 637
Mann, Thomas: 103
Marañón, Gregorio: 30, 45, 88, 122, 178, 182, 186, 191-194, 196-200, 202, 204, 210, 216, 217, 301, 354, 357, 423, 503, 521, 637
Marcuse, Herbert: 194, 195, 400-402, 479
Mari Carmen y sus muñecos: 368
Mariano, Luis: 315, 387
Maristany, Luis: 49, 637
Marqués, Josep Vicent: 103, 506, 632
Martel, Frédéric: 488, 637
Martín, Eutimio: 637
Martín de Lucenay, Ángel: 189, 190
Martín Gaite, Carmen: 292, 323, 334, 637
Martínez Barrio, Diego: 360
Martínez Expósito, Alfredo: 66, 150, 408, 427, 553, 637
Martínez Nadal, Rafael: 238, 249-252, 254, 255, 637, 638
Martínez Pérez, José: 38
Martínez Sierra, Gregorio: 108, 201, 202, 635
Martínez Soria, Paco: 365, 366
Marx, Karl: 509
Massina, Giulietta: 530
Mata, Pedro: 245
Maturin, Charles: 117
Maura, Carmen: 562
Mayo, Alfredo: 334, 335, 337
McKee, Robert: 634, 637
Medem, Julio: 594
Meller, Raquel: 345
Melville, Herman: 332

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mendicutti, Eduardo: 19, 26, 33, 147, 343, 415, 435, 437, 440, 445, 446, 527, 528, 536, 537, 540, 546, 580, 609, 637
Mendiluce, José María: 425
Menkes, David: 593
Mercurio: 105, 106
Mesquida, Biel: 495, 542, 553
Meyer, Moe: 145, 211, 540, 637
Mieli, Mario: 481, 486, 637
Miguel Ángel: 101, 102, 419, 496, 523
Millán, María Clementa: 250-252, 260, 262, 271, 634
Mineo, Sal: 290
Minnelli, Liza: 441
Minnelli, Vicente: 336, 342, 529
Mirabeau, Gustave: 89
Miró, Pilar: 565
Mishima, Yukio: 147
Moix, Terenci: 19, 25, 26, 32, 97, 175, 214, 227, 290, 293, 295, 302, 305, 308, 310, 312, 319, 338-343, 349, 354, 376, 383-388, 487, 494, 495, 526, 528, 531, 532-535, 542, 556, 564, 609, 637
Molina, Miguel de: 145, 206, 295, 305, 315, 343, 345, 439, 510, 535, 562, 637
Molina-Foix, Vicente: 237
Molinaro, Edouard: 316
Mollá, Jordi: 595
Molloy, Sylvia, 634, 637
Mommsen, Theodor: 52
Monroe, Marilyn: 290
Monterde, José Enrique: 560
Montero, Óscar: 114, 638
Montesquiou, Barón de: 83, 86, 121
Montiel, Sara: 26, 144, 145, 167, 367, 387, 409, 441, 522, 524, 525, 530, 582
Montoya, Baldomero: 452, 637
Montseny, Federica: 205, 421, 422
Morales, Gracita: 352
Mordden, Ethan: 538
Moreno Mengíbar, Andrés: 29, 39, 640
Moreno Villa, José: 244
Morla Lynch, Carlos: 249
Mosse, Gregory L.: 204, 333, 637
Moura, Beatriz de: 422
Muñoz, Isaac: 65, 73, 118, 120, 335, 539, 633
Murray, Stephen O.: 303, 638
Nabokov, Vladimir: 364
Nacho Martínez: 524, 534
Nagel, Blanca: 223
Napoleón: 42, 48, 180
Naranjo, Mónica: 609
Naschy, Paul: 444
Navarro Berdejo, Vicente: 376
Naya, Juan Carlos: 450, 516
Nazario: 19, 26, 32, 348, 418, 435, 437, 438, 445, 457, 469, 495, 526, 527, 531, 534-536, 541-549, 554, 558, 585, 631, 638
Nazier, Doctor: 216, 217
Neal, Patricia: 351
Newman, Paul: 440
Newton, Esther: 145, 638
Nicolas, Jean: 484, 486, 638
Nieva, francisco: 131, 410
Nin Frías, Alberto: 25, 84, 85, 103, 104, 115, 178, 219, 220, 296, 474, 638
Nordau, Max: 37, 49, 54, 61, 72, 73, 85, 91, 109, 373, 637
Norton, Rictor: 43, 148, 638
Núñez de Arce, Gaspar: 111
Ocaña: 19, 417, 439, 455-465, 469-470, 473, 488, 491, 492, 521, 527, 534-536, 548, 554
Oraison, Marc: 484
Orduña, Juan de: 19, 336, 337
Ors, Francisco: 497, 498
Ortiz, Fernando: 261, 638
Ozon, François: 143
Pajares, Andrés: 368, 420
Pardo Bazán, Emilia: 129
Parra, Vicente: 444
Parreño, José María: 519
Pater, Walter: 100, 104, 108, 115
Patroclo: 101
Pavlovsky, Ángel: 435, 443, 445
Payne, Stanley G.: 334, 638
Paz, Octavio, 241
Pedra, Germá: 585
Pedrolo, Manuel de: 319, 376-379, 385
Penna, Sandro: 103

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Peña, Luis: 334
Peña, Pedro J. de la: 122, 638
Pepelu: 589, 590-592
Peratoner, Antonio: 47, 49, 50, 86, 638
Pérez de Ayala, Francisco: 78, 130, 638
Pérez Argilés, Valentín: 301
Pérez Gómez, Ángel: 560
Pérez Sanz, Pilar: 60, 61, 162, 166, 156
Pérez Villalta, Guillermo: 513, 515, 521, 523, 527
Pericot, Iago: 419, 494, 585
Perrin, Anne: 57, 638
Petit, Jordi: 19, 25, 33, 425, 488-492, 565, 578, 587-589, 604, 638
Petrarca: 111, 232, 252
Piaf, Edith: 26, 447, 557
Picano, Felice: 538
Picó, Eliseo: 33, 466, 481, 484, 485, 486
Píndaro: 101, 333
Pineda, Empar: 202, 425, 578
Piña, Manuel: 513
Piñeyro, Marcelo: 593
Piquer, Concha: 26, 149, 343, 347, 432, 439, 522, 524
Place, Sydney: 130
Platten, August von: 103
Poliziano, Angel: 101
Polo, Victorino: 112, 638
Pombo, Álvaro: 299, 462
Poncela, Eusebio: 562
Pons, Ventura: 456, 458, 478, 494, 585, 593, 594
Porter, Cole: 159
Pozuelo, J. M.: 248
Prada, Juan Manuel: 572-575, 592
Prados, Emilio: 19, 206, 227, 229, 231-234, 236, 243, 245-247, 259, 295, 638
Praz, Mario: 115, 638
Premio Real, Marqués de: 73, 75, 76, 130
Primo de Rivera, José Antonio: 30, 51, 61, 177, 183, 208, 218, 353, 410, 499
Proust, Marcel: 75, 99, 128, 210, 216, 225, 257, 352, 354, 434, 609
Puig, Manuel: 471, 517, 530, 538, 636
Puigserver, Fabià: 478, 494
Queensberry, Marqués de: 36, 37, 63
Quevedo, Francisco de: 67, 374
Quzman, Ibn: 103
Rachilde: 133
Rajoy, Mariano: 207
Ramón y Cajal: 187, 190
Rampova: 443
Raphael: 70, 524
Rapper, Irving: 529
Rechy, John: 393
Redel, Enrique: 208
Reed, Lou: 522, 524
Regnier, Claudine: 76, 157
Reich, Wilhelm: 194, 195, 400, 479
Reina, Juanita: 145, 343, 347, 525, 557
Renée, Norman: 593
Répide, Pedro de: 64, 65, 73, 81, 97, 112, 122, 295
Retana, Álvaro: 19, 26, 30, 60, 61, 64, 68, 73, 74, 76, 79, 81, 82, 91, 98, 99, 106, 112, 123, 131, 135, 139, 143, 145, 147, 152, 153-168, 170-175, 178, 191, 198, 200, 206, 215, 295, 338, 380, 420, 440, 447, 534, 564, 595, 638
Rey, Bárbara: 320, 449
Reyero, Carlos: 611, 638
Ribó, Juan: 450
Riera, J.M.: 489
Rimbaud, Arthur: 86, 387, 393
Rioyo, Javier: 321, 638
Rivas Cheriff, Cipriano: 207, 638
Robb, Peter: 101
Robbinson, Christopher: 393
Rodríguez Rapún, Rafael: 237, 255, 380
Rodríguez Salazar, Jaime: 256
Rodríguez, Hildegart: 192, 203
Roig, Antonio: 19, 302, 315, 417, 460-465, 468, 470, 473, 491, 492, 554, 639
Romero, Joaquín: 423, 539, 639
Rosetti, Ana: 446
Rosillo, Eloy: 427, 450-452

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rosillo, Rafael: 477
Ross, Robert: 95
Roth, Cecilia: 558, 595
Rovira, Ramón: 421
Roy, Esperanza: 449, 451
Rubens, Peter Paul: 161
Rubio, Enrique: 356
Ruiz, Antonio: 300, 327
Ruiz, Fernando: 423, 425, 639
Ruiz Rubio, Rosario: 129, 639
Russo, Vito: 317, 409, 639
Sabater y Tomás, Antonio: 311, 313, 314, 320, 325, 375, 639
Sabroso, Félix: 593
Sacristán, José: 224, 500, 509, 596
Sade, Marqués de: 402, 544, 547, 550
Sáenz de la Calzada, Luis: 237
Sahuquillo, Ángel: 227, 241, 246, 247, 275, 639
Said, Edward W.: 118, 391, 639
Salinas, Jaime: 242
Salinas, Pedro: 242
Salines, Emily: 115
San de Velilla, Antonio: 181-183, 206, 216, 218, 219, 375, 422, 639
Sánchez, Pere: 450
Sánchez Ron, José Manuel: 635
Sanjosé, María Luisa: 509
Sanz, Alejandro: 70, 194
Sarduy, Severo: 401
Sartre, Jean-Paul: 395, 396
Saura, Carlos: 318
Savater, Fernando: 325, 467
Schaffer, Peter: 367
Sedgwick, Eve Kosofsky: 36, 39, 41, 75, 99, 130, 164, 267, 411, 583, 639
Sedwick, Fran: 639
Sénder, Ramón José: 354
Serna, Assumpta: 524
Serracant, Arturo: 153, 499-501
Serrahima, Mauricio: 376
Serrano, Julieta: 554
Sevilla, Carmen: 422
Shakespeare, William: 69, 102, 148, 219, 271, 273
Sherman, Martin: 410, 419, 495, 496
Showalter, Elaine: 111
Simpson, Mark: 409, 639
Sinfield, Alan: 36, 40, 98, 121, 639
Smith, Paul Julian: 33, 348, 391, 392, 426, 465, 466, 469, 470, 472, 497, 505, 506, 545, 556, 631, 638, 639
Socarides, Charles: 194
Sócrates: 194
Sommer, Elke: 365
Sontag, Susan: 149
Soriano Gil, Manuel: 290, 298, 299, 452, 639
Spengler, Oswald: 52
Stainton, Leslie: 257, 639
Steiner, George: 42, 639
Sternberg, Joseph von: 531
Strauss, Frederic: 554, 639
Streisand, Barbra: 557
Streakley, James D.: 168, 332
Sureda Blanco, Padre: 78, 184
Swansey, Bruce: 148
Symonds, Arthur: 100
Tamagne, Florence: 51, 86, 333, 490, 640
Tamara: 609
Tardieu, Ambroise: 42, 47, 49, 56, 59, 85, 152, 640
Taylor, Martin: 332, 640
Tennyson, Alfred, Lord: 43, 88
Teócrito: 101, 103, 277
Thomson, David: 563
Tierno Galván, Enrique: 422, 423, 424, 425, 508
Todó, Lluís María: 33, 406, 416, 454, 539, 609, 640
Tom de Finlandia: 536, 545, 548
Torre, Guillermo de: 218, 640
Torrente Ballester, Gonzalo: 31, 366, 370, 372, 373, 401, 404
Torres, Rafael: 290, 292, 293, 314, 640
Torres, Augusto M.: 349, 640
Torres Fierro, Danubio: 381, 640
Trapiello, Andrés: 122, 134, 640
Trenas, Pilar: 412
Trenc, Eliseo: 545, 546, 640
Trueba, Fernando: 144, 508, 530, 561
Truffaut, François: 529
Turner, J. Mallord Williams: 107, 562
Udris, Raynalle: 115

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ulrichs, Karl Heinrich: 35, 42, 45, 59, 152, 182, 221
Umbral, Francisco: 31, 321, 370, 373, 374, 375, 404, 406, 426
Unamuno, Miguel de: 65, 81, 88, 109, 128
Uribe, Imanol: 431, 433
Valencia, Tórtola: 68, 131, 158
Valery, Paul: 130, 161
Valle-Inclán, Ramón: 67, 68, 79, 83, 108, 113, 114, 128
Vallejo Nájera: 301
Van der Meersch, Maxence: 360, 361, 376, 379
Vargas, Chavela: 563
Vázquez, Ángel: 26, 39, 42, 54, 301, 527, 531, 640
Vázquez García, Francisco: 29, 39, 477, 640
Vázquez Montalbán, Manuel: 344, 405-408, 521, 640
Vélez, José: 450
Vera, Gerardo: 378, 593, 595, 597, 599
Verlaine, Paul: 35, 52, 86, 89, 107, 114, 117, 221, 228, 229, 387, 393
Vidarte, Francisco Javier: 566, 608, 636
Vidor, King: 351
Vila, Fefa: 474, 487, 491, 579, 636
Viladrich, Jordi: 427-430, 640
Vilarós, Teresa: 419, 640
Villaespesa, Francisco: 73, 98, 108. 109, 120
Villalonga, Llorenç: 353, 354
Villalonga, Miguel: 295
Villaronga, Agustín: 329, 593
Villena, Luis Antonio de: 19, 33, 101, 115, 120, 129-134, 156, 157, 159, 166, 167, 240, 294, 381, 383, 609, 636, 640
Vizcaíno Casas, Fernando: 572
Wagner, Richard: 86, 108, 114
Warhol, Andy: 522
Weeks, Jeffrey: 41, 45, 51, 56, 59, 194, 391, 465, 640
White, Edmund: 393, 394, 397, 495, 604, 640
Whitman, Walt: 22, 30, 35, 86, 88, 95, 126, 214, 225, 237, 262, 263, 265, 266-268, 270, 274, 283, 284, 285, 331, 581
Wilde, Oscar: 22, 26, 29, 30, 35-39, 51, 54, 56, 57, 63-65, 71, 77, 85, 88, 90, 95-99, 102, 103, 107, 117, 121, 122, 128-130, 133, 135, 145, 149, 156, 166, 191, 216, 219, 225, 228, 229, 241, 352, 373, 381, 387, 409, 434, 458, 522, 538, 564, 567, 575, 584, 605, 633, 634, 636, 638, 639
Wilder, Billy: 319
Williams, Tennessee: 142, 230, 231, 257, 312, 329, 411, 557, 557
Willy: 589-591
Zamacois, Eduardo: 81, 82, 91, 200, 201, 202
Zamora, José de: 68, 74, 130, 131, 143, 157, 158, 295
Zola, Emile: 55

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Colección

Identidad y diferen
Juan Vicente Ali
José Miguel G. Co

Galería de retra
Julia C

El libro de los hermos
Edición de Luis Antonio de Vill

En clave g
Varios Auto

Lo que la Biblia realmente d
sobre la homosexualic
Daniel H. Helmi

Hombres de már
José Miguel G. Co

Hasta en las mejores fami
Jesús Gene

De Sodoma a Chu
Alberto

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

istorias de odio. De
s. De disidencia, de
as de científicos, de
y poetas; de curas y
fascistas. De placer
dignidad y patetismo.
d. De largas noches
ños en prisión (o de
por una breve noche
as de mártires y
y promiscuos. De
s. De héroes, de
es no son ni lo uno
e la homosexualidad
s ricas en conflicto y
do, de una variedad
flejar en un concepto

mosexualidad sigue
O visible sólo como
Pero cuestiones en
ualidad figuran de
debates culturales
lo XX, desde el
ta el libertarianismo
do por el machismo
es intelectualizantes
. Este libro trata de
stas historias en un
nodos en que la
a representado en
go del siglo XX en
e teatro, ensayos y
esde los dandis de
plumas del mundo
tamientos médicos
das y los activistas
sculocas y gays
a y expresión de la
han tenido una
se sistematiza por
os históricos.

Digitized by Google

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEON

9 788495 346650